VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ s-a născut la Bucureşti, la 13 iunie 1949. Studii universitare la Bucureşti, Roma (licență în istoria artei) şi Paris (doctorat de stat). A fost asistent la Catedra de Istoria şi Teoria Artei a Academiei de Arte Frumoase din Bucureşti (1973-1981) şi la Institutul de Istorie a Artei al Universității din Miinchen (1984-1990). A fost profesor invitat la diferite universități, printre care Sorbona (1987), Gottingen (1989-1990), Frankfurt (1990), Harvard (2005-2007), şi cercetător asociat la diferite instituții de cercetare (Institute of Advanced Study/Princeton, The Getty Center/Los Angeles; Wissenschaftskolleg zu Berlin; Max Plank Institut fur Kunstgeschichte/Roma). Din 1991 este profesor la Universitatea din Fribourg (Elveția). In februarie 2007 a primit titlul de Doctor Honoris Causa al Universității Naționale de Arte din Bucureşti.

SCRIERI: *Simone Martini*, Meridiane, Bucureşti, 1975; *Ucenicia luiDuccio di Buoninsegna*, Meridiane, Bucureşti, 1976; *Pontormo şi manierismul*, Meridiane, Bucureşti, 1978; *Mon- drian*; Meridiane, Bucureşti, 1979; *Georges de La Tour,* Meridiane, Bucureşti, 1980; *Creatorul şi umbra lui,* Meridiane, Bucureşti, 1981; *Efectul Don Quijote*, Humanitas, Bucureşti, 1995. Cărțile publicate în ultimii ani au fost traduse în numeroase limbi. Dintre ele amintim: *L'instauration du tableau. Metapeinture a l'aube des Temps Modernes*, Meridiens-Klincksieck, Paris, 1993 (traducere românească, Meridiane, 1999); *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art,* Reaktion Books, Londra, 1995; *A Short History of the Shadow,* Reaktion Books, Londra, 1997 (traducere românească, Flumanitas, Bucureşti, 2000); *The Pygmalion Effect: from Ovid to Hitchcock,* The University of Chicago Press, Chicago - în curs de apariție.

Victor Ieronim Stoichită

# Creatorul si umbra lui

Ediția a doua
Coperta

ANGELA ROTARU

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
STOICHIȚĂ, VICTOR IERONIM
Creatorul şi umbra lui / Victor Ieronim Stoichiţă.
Ediție rev. - Bucureşti: Humanitas, 2007 Index
ISBN 978-973-50-1774-3

7.01

EDITURA HUMANITAS
Piața Presei Libere 1, 013701 București, România
tel. 021/317 18 19, fax 021/317 18 24'
www.humanitas.ro
Comenzi CARTE PRIN POŞTĂ: tel. 021/311 23 30, fax 021/313 50 35, C.P.C.E. — CP 14, Bucureşti e-mail: cpp@humanitas.ro www.librariilehumanitas.ro

## Zeus, Hermes și fluturii

„ ...nu e pe lume om care să spună despre Homer lucruri mai frumoase decât mine."

Platon, *Ion*

Comentariul artistic pare a fi, la o primă vedere, un produs al vremurilor moderne. Secolul nostru — ne plângem adesea — este mai degrabă un secol al „criticii" decât unul al „creației". Dincolo de un inevitabil adevăr cuprins în această afirmație, lamentația, în care afirmația se transformă de obicei, nu este justificată decât de o prea superficială apropiere

de fenomenul artistic în esenţa sa. Comentariul artistic nu este un gen modern, ci străvechi: actul său de naştere poartă aceeaşi cifră de înmatriculare între întâmplările lumii cu cel al „artei". Nouă nu este „critica de artă", ci figura „criticului de artă" ca persoană autonomă, specializată. Aceasta este, fără îndoială, o creaţie a vremurilor moderne, întrupată pentru prima oară — spun cunoscătorii —în persoana lui Denis Diderot.

Criticul de artă, în accepţia sa modernă, este într-adevăr o *întrupare.* In persoana sa fiinţează — ca unică dimensiune sau ca dimensiune dominantă — ceea ce înainte vreme nu era decât o componentă, o umbră, un dublu al artistului.

Originea criticii de artă se găseşte în însuşi actul artistic. Originea criticului de artă se găseşte în însăşi persoana artistului. Criticul primordial este artistul însuşi. Prima judecată critică îi aparţine. Abandonarea dălţii sau a pensulei (gest care vrea să spună: „această lucrare e *gata")* echivalează cu un gest critic:

lucrarea e *săvârşită,* închegată, separată de cel care a adus-o pe lume. Ceea ce va urma de acum înainte, în raportarea artistului la operă, nu mai este „creație artis- tică“, ci „critică de artă“. Acest raport cuprinde o multitudine de nuanțe. Polii arcului critic sunt, desigur, atitudini extreme: prezentarea operei în expoziție sau în fața comanditarului („pol pozitiv"), sau radierea pânzei, spargerea ghipsului sau a marmurei („pol negativ"). Acest din urmă gest nu vine să contrazică judecata critică originară asupra „finitului" operei, ci se plasează în continuarea ei: „Această lucrare e *gata,* dar e *neizbutită*

Intre cele două extreme se inserează o multitudine de posibile atitudini critice intermediare. Ceea ce pare a se contura acum ca o evidență este faptul că orice act creator conține în sine, ca negație, momentul său contrar: actul critic. „Negativă", în acest sens, nu este doar distrugerea operei, ci şi expunerea ei. Este „negativă" (ghilimelele sunt aici absolut obligatorii) deoarece opera finită exclude creatorul şi devine obiect critic.

Oricine are de-a face cu o operă dintr-o expoziție, fie el artistul însuşi, nu posedă un statut de „creator", ci unul de „critic". „Creația" şi „critica" ei par astfel a se înlănțui, inevitabil, într-un şir al actelor artistice obligatorii. Critica nu mai apare ca un accident, ci ca o fatalitate.

Dacă este adevărat că opera finită îşi exclude creatorul pentru a da glas criticului (sau pentru a-l transforma pe creatorul însuşi în propria sa umbră, în „critic"), s-ar putea deduce că procesul de săvârşire al operei îl priveşte în exclu-

sivitate pe artist (sau componenta „artist" din orice persoană-„creatoare"), în vreme ce accesul „criticului" (sau al „componentei critice" a oricărui creator) este ocultat.

Putem accepta, în linii mari, această „incompatibilitate temporală" între actul critic şi cel creator, numai că, în acest caz, suntem nevoiţi, în mod paradoxal, să recunoaştem ca posibilă apariţia „nucleului" critic *înainte* chiar de angajarea artistului în strădania creatoare.

în general, temporalitatea actului de creație o exclude pe cea a actului critic. *O precedență* a acestuia din urmă asupra creației înseşi se poate detecta însă în raportul artistului („raport critic", desigur) cu „arta“ în general, cu „arta trecutului" sau cu cea „contemporană", cu propria-i evoluție artistică sau cu propria-i operă al cărei gând prinde viață. Tocmai aceste opțiuni ale sale privitoare la „artă" sunt cele care vor fi puse *în act* de procesul de creație.

Nu a existat încă nici un artist, în întreaga istorie a artei, care să nu fi fost animat, într-un moment sau altul al existenței sale de plăsmuitor al formelor, de un dubiu critic. Momentul analizei critice cere, în mod imperios, o *distanțare* de propria-i operă. Pentru o clipă, sfera operei nu se mai aflǎ *'in praxis,* ci în *theoria.* Momentul „teoretic" („contemplativ") vine uneori să întrerupă — paradoxul este din nou evident — însuși *furor*-ul creator. Momentul teoretic este un *hiatus* în şuvoiul *praxis-u|m. Distanțarea* este aici atitudinea fundamentală: artistul „face un pas înapoi", îşi contemplă propria-i operă, se rupe o clipă de ea, o cântăreşte, o judecă. Ceea ce am numit „incompatibilitate temporală", între actul critic şi cel creator, nu primeşte nicidecum o infirmare în acest caz. Distanțarea spațială concretizată în „pasul înapoi" echivalează cu o distanțare temporală. Deşi, uneori, minimă, această distanță este fundamentală. Ea vine, încă o dată, ca

o fatalitate a unei determinări reciproce între momentul „teoretic" şi cel „practic". *Praxis-u]* şi *theoria* sunt momente diferite, „inconciliabile", dialectic înlănțuite, ale procesului de creație.

„Autonomizarea theoriei", apariția „criticii de artă" ca disciplină cu un statut aparte, ar părea astfel o deviere (discutabilă) a culturii europene din ultimele două secole. Premisele acestei autonomii, tardiv cucerite, pot fi însă detectate, sub diferite aspecte, în întreaga evoluție a artei.

Până nu de mult, critica de artă era apanajul exclusiv al artistului. Contradicțiile nu întârzie să apară încă din acest moment revolut: cu cât procesul „teoretic" capătă o mai mare importanță, cu atât cel „practic" îşi ostoieşte elanul. Cennino Cennini, Alberti, Vasari, Van Mander etc. au dăinuit prin opera lor „teoretică", şi nu prin cea „practică". De aici şi până la decretarea („modernă", şi ea) a criticului ca „artist ratat" nu era, desigur, decât un pas. Nimeni nu s-a arătat însă îngrijorat vreodată ca un artist lipsit de instrumentul „theoriei" ar fi pândit de acelaşi spectru al ratării. Dincolo de orice butadă, observația vine să întărească, încă o dată, caracterul de fenomen secund al criticii şi cel de „umbră" al criticului. O umbră prezentă însă în orice întreprindere artistică desprinsă de simplul act artizanal.

Dar încercări de justificare a statutului criticului de artă nu au întârziat să apară. Salvarea a părut că vine din partea concepției despre critic ca „mijlocitor". Criticul monopolizează instrumentarul teoretic care odinioară făcea parte din dotarea artistului. Domeniul criticului este opera finită, sarcina sa este

*explicarea* ei. Modalitatea de înfăţişare a *explicaţiei* este „discursul critic". Aceasta se plasează într-un spaţiu intermediar, între operă şi public, oferind, prin decodări teoretice, accesul acestuia din urmă la rezultatul *praxis-xAxn* creator.

Domeniul criticului fiind opera finită, s-ar părea că discursul său se înfăţişează, de la bun început, ca o *sărăcire* a atitudinii teoretice originare. Aceasta se manifesta — am văzut — în trei modalităţi (şi în trei momente) distincte: ea se concretiza fie într-un moment posterior operei, fie într-un moment anterior *praxis*-ului, fie, în fine, ca *hiatus* în strădania creatoare (dar ca parte a acesteia). „Critica" artistului avea în vedere crearea operei; critica autonomă are în vedere receptarea ei. De aceea ea a absolutizat de la bun început momentul contemplativ al operei. Ea s-a manifestat cu precădere ca „descriere" a imaginii formulate. Accesul criticului în temporalitatea anterioară operei finite a fost ocultat de la bun început. In concretizările ei cele mai înalte, critica s-a străduit cel mult să parcurgă, în amonte, drumul spre geneza operei.

Critica este, în esenţă, *vorbire despre operă.* Ea poate fi creatoare doar în măsura în care reuşeşte să recupereze *sensul* profund al acesteia, trecând uneori peste însăşi persoana artistului, căci sensul operei poate transcende, adesea, însăşi intenţionalitatea plăsmuitorului.

Caracterul creator al criticii, pus tot mai des în lumină în ultimul timp, sălăşluieşte în însăşi esenţa sa de *rostire.* „Criticul" este cel ce „rosteşte" ceea ce a fost „plăsmuit".

La ce bun „rostirea" ? ne-am putea întreba cu îndreptăţire. Dar întrebarea este, încă o dată, secundă. Ea nu poate căpăta răspuns decât după dezlegarea întrebării prime: la ce *bun plăsmuirea* ? Dar cine s-ar încumeta să răspundă unei astfel de întrebări ? Să încercăm de aceea o dezlegare, care, dacă nu are şansa exactităţii, o dobândeşte în schimb pe cea a adevărului: orice plăsmuire se săvârşeşte în vederea înţelegerii ei. înţelegerea deplină a operei este o problemă a /ogos-ului, a verbului, a limbajului. înţelegerea operei este propria sa *rostire.*

Acesta este rostul criticii. Sau, cum se spune tot mai insistent în ultima vreme, al *hermeneuticii.* Spre deosebire de figura, vag discreditată, a criticului (discreditată tocmai în măsura în care domeniul său de predilecţie a fost „descrierea" imaginii formulate), *hermeneutului* i se conferă toate drepturile la care criticul râvnea. Nu este însă un secret că actul critic s-a născut, istoric vorbind, ca act interpretativ, hermeneutic. Nu este întâmplător că cea mai veche meditaţie filozofică despre artă — dialogul platonician *Ion* — este, în acelaşi timp (sau poate chiar în primul rând), o meditaţie despre „înţelegere" şi „interpretare": despre hermeneutică. Incă din cele mai vechi timpuri, plăsmuitorul de forme apare ca un demiurg. Interpretul operei — ca un tălmaci. Dacă artistul posedă toate datele demiurgiei mitice (cu penelul el poate crea „o lume" — imaginară, desigur), criticul, interpret al lumii plăsmuite, se află sub semnul lui Hermes, mesager al zeilor.

Dosso Dossi, *Zeus pictând fluturi,* circa 1530,
Kunsthistorisches Museum, Viena

In Muzeul de Istoria Artelor din Viena, se află un tablou de o enigmatică

substanță simbolică, cunoscut, din păcate, mai mult în cercul restrâns al specialiştilor. Autorul, fera- rezul Dosso Dossi, artist emblematic al Renaşterii mature, reprezintă, sub veşminte mitologice, o parabolă a creației picturale. Lucrarea (vezi ilustrația de mai sus) intitulată *Zeus pictând fluturi* ni-l arată pe Zeul Zeilor absorbit într-o îndeletnicire inedită: pictura. In spatele său, Hermes, cu degetul la buze, pare a opri intervenția unui al treilea personaj, feminin de această dată, poate Iris, zeiță a curcubeului şi mesageră a muritorilor.

Tema lucrării lui Dossi este „creația" sau, mai precis, creația *in fieri:* „opera-care-se-face". Cu un termen care de la Joyce încoace a făcut epocă, putem spune că tabloul de la Viena reprezintă un *work in progress.*

Scena se petrece în Olimp. Cele trei personaje sunt purtate de un nor, pământul e undeva departe. Spațiul în care „opera se face" este unul al transcendenței, fără legătură cu spațiul existenței cotidiene. Zeus este Demiurgul care se joacă, Demiurgul-Artist. Din *Deus Faber* el a devenit pentru o vreme *Deus Ludens.* Instrumentele puterii — fulgerele — au fost abandonate. Locul lor, în mâna zeului, a fost luat de pensulă şi paletă. Noua îndeletnicire îl absoarbe într-atât, încât apariția lui Iris nu-l tulbură. Mesageră a pământenilor, Iris este o apariție pământească, profană, în Olimp. Ea este o întrupare a unui public, încă nevăzut, care irumpe — lucru neîngăduit — în spațiul creației. Iris n-a părăsit însă pământul doar din simplă curiozitate, doar din dorința de a contempla, cu o clipă înaintea celorlalți, rezultatul creației zeieşti. Ea pare a fi şi purtătoarea unui mesaj: „O, Zeus, de ce faci fluturi, când mai sunt atâtea de făcut în cer şi pe pământ ?" întrebarea mesagerei rămâne însă nerostită. Liniştea lui Zeus e vegheată de Hermes.

Cine este Hermes ? Fiu al lui Zeus şi al Maiei, el este mesagerul zeilor, cel care poartă pământenilor cuvântul transcendenței. Coiful şi sandalele înaripate îi permit să fie, într-o clipă, când *aici,* când *dincolo.* în spațiul transcendent al săvârşirii operei, Hermes tace. Şi impune tăcerea. El este fiu şi umbră a lui Zeus. Instrumentele lui Zeus sunt cele ale „plăsmuitorului", instrumentele lui Hermes sunt cele ale „rostitorului". Cât timp avem de-a face cu un *work in pro- gress,* cu o „operă-care-se-face", Hermes tace. In clipa în care Zeus lasă din mână pensula şi paleta, Hermes va lăsa jos degetul care-i pecetluieşte buzele într-o tăcere plină de aşteptare. Va începe „rostirea" operei, *trans-portarea* mesajului.

în mâna stângă Hermes ține caduceul, bagheta magică primită în dar de la Apolo în schimbul lirei. Caduceul este *o substituire* a lirei la care Hermes a renunțat de bunăvoie. Caduceul este însă un dar zeiesc, este instrumentul cu care — spune Homer — „pe-adormiți îi deşteaptă din somn

după cum îi e vrerea“. El este instrumentul care deschide ochii spiritului. Deocamdată însă Hermes tace, iar caduceul pare, temporar, abandonat. Locul lui Hermes este imediat lângă Zeus, *în spatele* lui. Spațiul său este cel al „pasului înapoi", al distanței minime întru contemplarea şi rostirea operei. Hermes poate arunca oricând o privire peste umărul demiurgului, dar nu poate rosti, încă, nimic. El este şi o siglă a „cenzurii": nimeni nu poate avea acces la operă câtă vreme aceasta este *in progress.* Pecetluirea buzelor indică esența secretă a artei.

Dar ce secret pot ascunde fluturii lui Zeus ?

In primul rând, secretul propriei lor origini. *Inventează* oare Zeus aceste *forme colorate* sau le *reprezintă*? Şi una, şi alta. In actul picturii demiurgul *reprezintă* o „invențiune" a propriei sale minți; el este, în acelaşi timp, *Deus Artifex* şi *Ideator Mundi.*

Fluturii lui Zeus sunt nişte holografii imaginare gata să-şi ia zborul. „Rostul" lor? Desigur, este acelaşi cu cel al formei artistice a căror cifră sunt.

Când Hermes îşi va lăsa jos degetul care-i pecetluieşte buzele, ne va spune, probabil, de ce a făcut Zeus fluturii, când „mai sunt atâtea de făcut în cer şi pe pământ".

Paginile care urmează sunt dedicate unei incursiuni în istoria comentariului artistic. Ele nu au pretenția unei istorii exhaustive, ci sunt simple sondări ale unor momente cruciale ale ei, de la arta bizantină la cea a secolului XX. Personajul principal al acestei cărți este nu creatorul, ci umbra lui. Eroul paginilor de față este Hermes în diferitele sale ipostaze istorice. Nu este, de aceea, o carte despre critica de artă, ci una despre germenii săi. Aceştia sunt căutați în epoci şi prin modalități diferite, în însăşi gândirea artiştilor.

Umbra este uneori mai puternică decât însuşi posesorul ei, alteori ea se reduce la pata abia schițată, lăsată de soarele de amiază (este cazul marilor artişti, Michelangelo, Ber- nini...). Un loc aparte îl are momentul venețian cinquecen- tesc, primă apariție, fugară, a „criticii de artă specializate". Două tentative de „hermeneutică picturală" (paginile dedicate lui Pontormo şi Georges de La Tour) propun o interpretare a gândirii despre artă încifrată în însăşi substanța operei. în fine, studiul privitor la originile artei abstracte aduce în discuție, într-un mod pe care-l sperăm nou, componenta teoretică prezentă, mai mult decât oricând, în arta contemporană.

## Cartea de pictură a lui Dionisie din Furna. încercare de definire structurală[1]

în memoria MĂRIEI ANA MUSICESCU

### 1. Textul

Nici o cultură, în afara celei născute în Bizanţ, nu ne-a lăsat vreo carte asemănătoare erminiilor de pictură. Şi nici o altă civilizaţie nu şi-a pus atât de acut problema artei, încât aceasta să devină sământă a raţiunii politice şi prilej al diviziunilor istorice.

Cartea călugărului Dionisie[2] aparţine apusului culturii de tradiţie bizantină. Este o lucrare despre pictură: despre

tehnica icoanei şi a frescei şi, mai ales, despre iconografie. *Carte de pictură* sau *Erminia de la Athos* ni se înfăţişează azi într-o dublă ipostază: cea de manual, de ghid, de îndreptar şi cea de exegeză, de interpretare sau — cu un termen atât de frecvent azi în textele critice, dar strâns înrudit cu lucrarea lui Dionisie — de *hermeneutică. Cartea de pictură de la Athos* apare în momentul cel mai adecvat esenţei ei interpretative: la sfârşitul culturii bizantine sau, mai precis, în epoca de declin a celei „postbizantine". Ca lucrare de *îndrumare,* ea este la un pas de anacronism: alcătuită pe la

1 Citatele din *Erminia* lui Dionisie, atunci când lipseşte o menţiune specială, urmează versiunea românească, *Carte de pictură,* semnată de Smaranda Bratu Stati şi Şerban Stati, cuvânt înainte de Vasilc Drăguţ, Meridiane, Bucureşti, 1979. Rândurile de faţă au servit drept studiu introductiv la sus-numita ediţie.

2 Dionisie s-a născut în jurul anului 1670 la Furna (Agrapha, Etolia), în Grecia Centrală. Anul morţii este necunoscut, dar ştim că în 1744 trăia încă. Din biografia scrisă de Theofan din Agrapha şi publicată de K.Th. Dimaras aflăm că Dionisie a venit la Athos când avea 16 ani, unde a devenit călugăr şi a deprins meşteşugul picturii. A lucrat la Athos până în 1734. Operele păstrate de la el sunt puţine la număr: cea mai importantă este decoraţia capelei Sf. Ioan Botezătorul, a propriei sale chilii de la Karyes (cunoscută sub numele de „Chilia lui Meletios"), decoraţie săvârşită în 1711 şi restaurată tot de el în 1731. A fost şi pictor de icoane, după cum ne-o dovedeşte icoana cu Sf. Ioan Botezătorul din aceeaşi capelă. Tot el este autorul a patru icoane din biserica Izvorul Tămăduirii din Furna (azi în biserica Schimbării la Faţă).
Conform datelor furnizate de biografia lui Theofan, Dionisie şi-a alcătuit *Cartea de pictură (Erminia)* între anii 1729 şi 1733. Ipoteza

mijlocul secolului al XVIII-lea, deci pe temeiul mai multor veacuri de experienţă artistică, ea nu va reuşi să dea rezultate importante mai mult de câteva decenii — cele din urmă ale culturii figurative în sânul căreia s-a născut.

încercând să comprime sensurile majore ale *Erminiei:* cel exegetic (deschis către trecut) şi cel îndrumător (deschis, în intenţie, către viitor), realizăm fără greutate caracterul ei conservator. *Erminia de la Athos* este într-adevăr o carte *conservatoare,* în sensul cel mai nuanţat cu putinţă. Este un depozit cultural impresionant, iar marele său interes istoric şi estetic, azi, îşi găseşte tocmai aici justificarea.

Intenţia lui Dionisie este clar mărturisită: „...eu, prin această lucrare a mea, pun dinaintea zugravilor hărăziţi de fire temeiurile unui meşteşug fără asemănare, arătând cum trebuie aşezate şi folosite culorile, cum se aleg faptele de înfăţişat, în ce fel şi în ce loc anume din locaşurile sfinte tre buie ele înfăţişate, povăţuind o bună împărţire a zidurilor bisericii pentru ca împodobirea şi zugrăveala să aibă rânduială şi măreţie."[1]

Suntem în jurul anului 1730, şi — până în acest moment — arta bizantină a cunoscut monumente renumite, a căror „zugrăveală" avea şi „rânduială", şi „măreţie", fără ca o scriere asemănătoare celei a lui Dionisie să-şi fi impus autoritatea. Aceasta înseamnă că epoca în care este compusă *Erminia de la Athos* „cerea" un astfel de manual, fără de care aspectul edificiilor de cult ar fi fost „în pericol". In versiunile româneşti ale *Erminiei* aflăm şi confirmarea acestei supoziţii. Reluând justificarea lui Dionisie, una dintre erminii enu- meră astfel criteriile necesităţii ei: „Podoaba, frumuseţea cea bisericească, buna şi frumoasa rânduială a zugrăviei icoanelor la hotărâtul locul lor, pe muşama, pe scânduri, pe zid, pe părete şi pe alte materii, vârsta obrazului şi sfatul tuturor sfinţilor, câţi-s în legea cea veche şi câţi-s în legea cea nouă; erminiile şi legiuirea, şi pravoslavnica orânduire a zugrăvirii bisericii răsăritului, spre a nu se corci pravoslavnica predanie a zugrăvirii sfinţilor prin orice chip cu vreo urâtă şi neprimenită corcire papistăşească şi ereticească, spre veacinica osândire a acelora ce vor îndrăzni a o face aceasta."[2] Iar una din erminiile ceva mai recente

---

1 Dionisie din Furna, *Carte de pictură,* p. 48.

2 Vasile Grecu, Cărţi de pictură bisericească bizantină. Introducere şi ediţie critică a versiunilor româneşti, atât după redacţiunea lui Dionisie din Furna tradusă la 1805 de Arhimandritul Macarie, cât şi după alte redacţiuni mai vechi traduceri anonime, Cernăuţi, 1936, p. 44.

cuprinde chiar un capitol intitulat: „Pentru îndreptarea zografilor la vreo câteva greşeli care (se) fac cu nebăgare de semă, căci nu trebuieşte să ne luăm după proba ereticilor, ci să păzim şi portul locului neschimbat."[1]

Mobilul prim al erminiei pare astfel a fi păstrarea tradiţiei iconografice, ameninţată în puritatea ei doctrinală de influenţele occidentale („papistăşeşti"). Tradiţia iconografică garantează însă şi puritatea formei ansamblului imagistic („rânduială şi măreţie") sau, cum scrie în versiunea sa Macarie, cu limbajul său fanariot, dar extrem de plastic, înzestrarea sa cu *ritmos şi cu tacsis.* La aceasta mai trebuie adăugată păstrarea tehnicii picturii „pravoslavnice" („zugrăvirea icoanelor la hotărâtul locul lor, pe muşama[2], pe scânduri, pe zid, pe părete şi pe alte materii") care, urmată cu fidelitate, conduce la rezultate formale integrabile în marea tradiţie bizantină. Problema formei apare astfel pusă indirect în erminii: acestea nu sunt cărţi de teoria artei bizantine ori postbizantine sau, cu atât mai puţin, de estetică, ci manuale practice. Forma apare ca o rezultantă plasată la intersecţia împlinirii tehnicii cu împlinirea programului iconografic.

Grija cu totul specială pe care secolul al XVIII-lea o acordă caracterului *determinat* al imaginii nu poate fi înţeleasă decât făcând un apel la însăşi mentalitatea străveche ce-i stă la temelie.

## 2. Subtextul

în arta bizantină imaginea e considerată *sfântă.* Văzut în perspectiva timpului, caracterul sacru al imaginii necesită lămuriri obligatorii. La Dionisie există trimiteri directe la fundamentele doctrinale ale acestei concepţii, care a generat însuşi fenomenul esenţial al picturii orientului creştin — „iconografia"[3]: „...nu-ţi înfăptui lucrarea neîngrijit şi la nimereală; ci numai cu frica lui Dumnezeu şi cucernicie, cum se cuvine unei lucrări sfinte."[4]

Formarea iconografiei bizantine, pe care Dionisie se simte chemat să o sistematizeze în lucrarea sa, este în parte determinată de triumful concepţiei

---

1 Ghenadie al Râmnicului, Iconografia, arta de a zugrăvi templele şi icoanele bisericeşti. Manuscris cu o precuvântare, descris şi adnotat de..., Bucureşti, 1891.

2 „Muşamaua", la care se referă textul, este, evident, pânza preparată în vederea pictării.

3 Din multiplele accepţiuni ale termenului de „iconografie", folosim aici, ca şi mai departe, pe aceea privitoare la ordinea precisă imprimată reprezentării figurate.

4 Dionisie din Furna, *ed. cit.,* p. 52.

ilustrate de cuvintele lui Vasile cel Mare.[1] Aceasta ni se înfățișează a fi acceptată încă

din secolul al Vl-lea, când, alături de conceptul de „înfrumusețare" (*kosmesis*) prin care se justifică decorația lăcaşului de cult, concept încă de descendență elenistică[2], apare — cel puțin după cum ne-au transmis documentele scrise — prima dovadă a unei prețuiri speciale acordate imaginii, diferită de cea estetică cu care ne obişnuise Antichitatea: apare prosternarea în fața icoanelor[3]. Epoca la care se generalizează această nouă atitudine este grăitoare prin sine însăşi; ea ne demonstrează că nu creştinismul primitiv, aşa cum se reflectă în evanghelii, a prilejuit elaborarea teoriei sacralității imaginii (după cum se ştie, până în secolul al Vl-lea a avut loc o evoluție lentă de la aniconism la simbolism şi, în fine, la figurativitate), această sacralizare fiind determinată de o anumită atitudine față de creştinismul evanghelic, în speță de cea existentă în Imperiul Roman, după edictul lui Constantin, adică *după ce creştinismul devenise religie de stat.* Secolul al Vl-lea, prima „epocă de aur“ a Imperiului Bizantin, prilejuieşte şi oficializarea cultului icoanelor.[4] Discursul iconografic al lui Dionisie nu are legătură directă cu ceea ce în mod obişnuit se numeşte „iconografie paleocreştină", dar are o indiscutabilă origine — comprimând cu dezinvoltură secolele, după modelul temporal al Bizanțului —

1 Cuvintele fac parte din *Cele treizeci de capitole despre Sfântul Duh către Amfilohie,* capitolul al XVIII-lea. Ele sunt citate în mai

2 *Cf.* G. Mathew, *Byzantine aesthetics,* John Murray, Londra, 1963, p. 86.

3 *Cf.* E. Kitzinger, „The Culte of Images in the Age before Iconoclasm", în *Dumbarton Oaks Papers,* 8 (1954), pp. 83-150.

4 „Nu a existat un real şi sistematic efort de a stabili o teorie creştină a imaginilor înainte de secolul al VI-lea“ (E. Kitzinger, *op. cit.,* p. 135). „Imaginile şi mai ales cultul lor nu s-au răspândit cu adevărat decât către secolul al VI-lea“ (A. Grabar, *L’iconoclasme byzantin. Dossier archeologique,* College de France, Paris, 1957, p. 78).

în temeiurile teoretice ale imaginii, aşa cum încep ele să se contureze în veacul al Vl-lea, şi cum se vor concretiza în formarea iconografiei bizantine după triumful asupra iconoclaştilor.

Prosternarea în fața imaginilor nu este o atitudine estetică. Ea are o dublă origine: derivă, pe de o parte, din ceremonialul de curte al decadenței romane şi apoi al Bizanțului[1]: prosternarea în fața împăratului; iar pe de altă parte, din cultul relicvelor[2] de sfinți şi mai ales de martiri. Această nouă atitudine în fața imaginii este determinată de valențele ei reprezentative. „Imaginea zeului este un mijloc de a-l determina concret, de a-i garanta prezența: esența imaginii divine nu este altceva decât deplinătatea puterii conferite imaginii."[3] Astfel stând lucrurile, pericolul idolatriei, atât de obsedant prezent în Vechiul Testament, pare a-şi găsi acum şansele de împlinire. începând cu instituționalizarea creştinismului şi trecând dincolo de criza iconoclastiei, problema idolului este pusă cu acuitate în gândirea şi arta creştină. încă din secolul al IV-lea sinodul local din Elvira (305-312) interzisese imaginile în biserică.[4] în aceeaşi perioadă, Sfinții
Părinți capadocieni (Grigore al Nyssei, Grigore cel Mare...) justifică

1 *Cf* A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin,* Belles Lettres, Paris, 1936, passim, şi *L'iconoclasme.,.,op. cit.,* pp. 33 şi urm. „Forma exterioară a cultului imaginilor creştine — scrie Grabar *(op. cit.,* pp. 82 şi urm.) —, aclamații, închinări ce merg până la *proskynesis,* venerație prin ardere de tămâie şi aprindere de lumânări, a fost transmisă creştinilor de obiceiurile religiilor păgâne şi mai ales de formele de venerare ale portretului împăratului la putere." Pentru permanența interdependenței între „cultul împăratului" şi „cultul icoanelor", vezi studiul lui Ivan Dujcev, „La crise ideologique de 1203-1204 et ses repercussions sur la civilisation byzantine", în *Cahiers de travaux et conferences, I. Cbristianisme byzantin et archeologie chretienne,* 1976.

2 *Cf.* A. Grabar, *Martyrium,* II, College de France, Paris, 1946, pp. 343 şi urm.

3 G. Van Der Leeuw, *Phdnomenologie der Religion,* J.C.B. Mohr, Tubingen, 1956, §65.

4 .. .picturas in ecclesia essere non debere de quod colitur et ado- ratur in parietibus depingetur.

artele vizuale prin rolul lor pedagogic[1], iar Vasile cel Mare, prin apelul la „prototip". Spre sfârșitul secolului al V-lea, sub influența lui Pseudo-Dionisie Areopagitul se dezvoltă concepția despre imagine ca punte de comunicație cu sfera divină.[2] Valoarea imaginii nu este localizată în atributele ei estetice, ci în rolul ei de „trimitere" către cel reprezentat. Ruptura de concepția clasică despre artă este totală: pentru greci, imaginea era demnă de a fi socotită o reprezentare a zeului, prin faptul că era frumoasă; pentru creștini, icoana Fecioarei sau a lui Cristos, prin însuși faptul că (ipotetic) îi reprezenta, nu mai cerea nici o altă calitate.[3] Mai târziu, această concepție va determina cu necesitate formarea tipurilor iconografice. Personajul reprezentat nu se recunoaşte prin calități expresive ori formale, ci prin tipologie şi atribute iconografice care se cer imediat identificate.[4] Imperativul prim al imaginii devine cel de semnificare.[5]

Primele secole ale creştinismului şovăie în fața reprezentării sacre din respect față de severele indicații din Vechiul Testament. Reprezentările simbolice domină, iar alături de ele îşi fac apariția icoanele *acheiropoietai*, nefăcute, după

1 Intre doctorii bisericii se numără însă şi adversari ai imaginilor: Clement din Alexandria, Epifanic din Cipru, Eusebiu al Cezareii (*cf.* G.B. Ladncr, „The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy", în *Dumbarton Oaks Papers,* 7, 1953, pp. 3-34).

2 *Cf* E. Kitzinger, *op. cit.,* p. 137.

3 *Cf.* C. Brandi, „Perche si formo un'inconografia bizantina[11], în *Segno e immagine,* II Saggiatorc, Milano, 1960, pp. 63-75.

4 Nimic nu este mai elocvent, poate, în această ordine de idei, decât faptul că odată cu reapariția idealului clasic — în Renaştere — ia amploare cclebra dispută în jurul temei „Dacă Isus Cristos a fost frumos ori nu".

5 Al VH-lea Conciliu ecumenic va defini astfel acest imperativ:

legendă, de mâna omului. Acestea sunt singurele exemple în care apare problema noțiunii de *mimesis,* dar pusă într-un asemenea chip încât importanța asemănării face acum loc *miraculosului* săvârşirii copiei, şi deci *puterii* respectivei imagini. In fine, secolul al VH-lea va prilejui prima justificare oficială a imaginii săvârşite de mâna omului: Conci- liul Quinisext (in Trullo) din 692, prin regula 82, ordonă înlocuirea reprezentării simbolice a lui Cristos (Mielul) prin adevărata sa imagine: „Decidem ca de acum înainte această împlinire să fie respectată la toți pictorii şi să fie deci înfățişat pe icoane, în locul mielului, Cel care a ridicat păcatul lumii, Cristos, Domnul nostru, după chipul Său omenesc. Prin aceasta noi vom înțelege înălțimea umilinței Cuvântului şi vom fi determinați să ne reamintim locuirea Sa în carne, moartea Sa mântuitoare şi, prin aceasta, eliberarea pe care a adus-o Lumii."[1]

De acum înainte problema se pune în termeni clari, iar aceşti termeni sunt: *Cuvântul* (Z,ogos-ul) şi *Imaginea.* întreaga fenomenologie a artei bizantine parc a fi conținută aici, iar evenimentele care-i punctează istoria — de la revolta iconoclastă şi apoi codificarea iconografiei la fenomenul tardiv al apariției erminiilor — sunt consecințele fireşti ale acestei dihotomii. Cea de-a 82-a regulă a Conciliului Quinisext hotărăşte pentru prima dată în mod oficial că imaginea picturală poate (şi trebuie) să evoce chipul Logos-ului întru- pat. Tendința adversă cultului icoanelor nu va întârzia să-şi sistematizeze teoretic ostilitatea. Chiar dacă ştim astăzi prea puțin despre demonstrațiile iconoclaştilor[2], putem deduce, din materialul rămas, tezele lor cele mai importante. Momentul crizei iconoclaste merită o zăbovire ceva mai largă, tocmai prin faptul că acum se cristalizează, în împrejurări pline de tensiune, gândirea bizantină asupra artei, gândire care dăinuie până la Dionisie din Furna.

Amănuntele pe care le aflăm din tratatul lui Constantin V Copronymos, cu un larg ecou în cadrul Conciliului iconoclast din 754, ni se arată a fi centrate pe o distincție de nuanță filologică, pe

1’ Apud L. Ouspensky, *Essai sur la theologie de l’icone dans l’eglise orthodoxe,* Editions de l’Exarchat patriarchal Russc cn Europe Occi- dentale, Paris, 1960, p. 113.

2 Argumentările lor s-au pierdut, fiind arse după „triumful ortodoxiei" din 843.

baza termenilor *graphein* (a delinea, a reprezenta) şi *perigraphein* (a delimita, a circumscrie). Dumnezeu fiind *aperigraptos* (nelimitat, de necircumscris) nu putea fi reprezentat — era *agraptos*.[1] O adevărată icoană trebuie să fie consubstanțială cu cel reprezentat. Plecând de la aceste principii, iconoclaştii vor ajunge la concluzia inevitabilă că singura adevărată „icoană“ a lui Cristos este împărtăşania, căci „pâinea şi vinul *sunt* carnea şi sângele Domnului". Pe drept cuvânt s-a observat că termenii în care se poartă acum discuția sunt înțeleşi cu totul altfel de fiecare dintre cele două „partide": pentru apărătorii icoanelor, împărtăşania nu se poate suprapune noțiunii de icoană, tocmai pentru că este identică prototipului.[2] Noțiunea „ortodoxă" a icoanei va fi expusă în Conciliul din 787.[3] Imaginea nu este nici consubstanțială (*omousion*), nici identică (*tauto)* cu prototipul, căci însăşi noțiunea de imagine (*eikon*) conține o diferență esențială între imagine şi prototip: „Altceva este icoana şi altceva este originalul şi, în general, se observă o deosebire între ele, pentru că aceasta nu este cealaltă și cealaltă nu este aceasta."[4] Fidelă însă demonstrației sale, partida iconoclastă va arunca anatema asupra imaginilor care — se spune acum — sunt o „invenție deşartă" şi o „dezvăluire a puterii diavoleşti"[5].

1 *Cf.* Milton V. Anastos, „The Argument for Iconoclasm as Pre- sented by the Iconoclastic Council of 754“, în *Late, Classical and Medieval Studies, in Honour of Albert Mathias Friend, Jr.*, Princeton University Press, Princeton, 1955, pp. 177-188.

2 *Cf.* G. Ostrogorsky, „Osnovî spora sviatîh ikonah“, în *Semina- rium Kondakovianum,* II, Praga, 1928, p. 48.

3 *Cf.* Fcrnanda De'Maffci, „Icona, pittorc c arte al Concilio Niceno II“, în *Annuario dell 'Instituto di Storia dell 'Arte* (Roma), 1973-1974, pp. 5-104.

4 Ioan Damaschinul, *Cultul sfintelor icoane (cele trei tratate contra iconoclaştilor),* trad. rom. de D. Fecioru, Bucureşti, 1937, p. 113.

5 *Cf.* Milton V. Anastos, „The Ethical Theory of Images For- mulated by the Iconoclasts in 754 and 815“, în *Dumbarton Oaks Papers,* 8 (1954), Harvard Univcrsity Press, Cambridge, Mass., pp. 150-

Expunerea cea mai detaliată a concepției „ortodoxe" asupra imaginilor îi aparține lui Ioan Damaschinul. Teza sa principală, şi care va reveni apoi în mai toate pledoariile antiiconoclaste, este cea conform căreia reprezentarea divinității este posibilă şi justificată în virtutea întrupării *Logosului.* Vizibilitatea Dumnezeului-Fiu creştin face posibilă imaginea, fără să se contravină interdicției dictate de Vechiul Testament[1], care viza epoca anterioară întrupării şi deci epoca în care orice imagine era pândită de pericolul de a deveni idol: „Odinioară Dumnezeu cel necorporal şi fără de formă nu se zugrăvea deloc. Acum însă, prin faptul că Dumnezeu s-a arătat în trup, a locuit printre oameni, se fac icoane chipului văzut al lui Dumnezeu.[2] Negreşit, să nu faci icoane lui Dumnezeu, care este nevăzut. Desigur însă că atunci când vezi că cel fără corp s-a făcut pentru tine om, atunci vei face icoane chipului lui omenesc. Când cel nevăzut s-a făcut văzut în trup, atunci vei înfățişa în icoană asemănarea celui ce s-a făcut văzut. Când cel fără de corp, fără de greutate şi calitate, fără de mărime din pricina superiorității firii lui, cel care există în chipul lui Dumnezeu a luat chip de rob, şi prin această apropiere de entitate şi calitate şi-a îmbrăcat chipul corpului, atunci zugrăveşte-1 în icoane şi aşază spre contemplare pe acela care a primit să fie văzut."[3]

160.

1 „Să nu-ți faci chip cioplit şi nici un fel de asemănare a nici unui lucru, din câte sunt în cer, sus, şi din câte sunt pe pământ, jos, şi din câte sunt în apele de sub pământ" (Ieşirea 20, 4).

2 Ioan Damaschinul, *ibidem,* p. 17.

3 *Ibidem,* pp. 7-8.

Astfel, iconoclaştii erau învinuiţi, mai mult sau mai puţin direct, de monofizitism: respingând icoanele, ci respingeau implicit şi natura umană a lui Cristos, accep- tând-o doar pe cea divină.

Teoria icoanei, aşa cum reiese din scrierile ortodoxe, se va reîntoarce asupra întregii interpretări a Scripturii. Cuvintele Facerii [(1, 27) „Şi a făcut Dumnezeu pe om după chipul şi asemănarea sa“] vor fi interpretate în acest sens. „Cel dintâi care a făcut icoană" — spune Ioan Damaschinul — „a fost însuşi Dumnezeu şi tot el a arătat icoana"[1]. Cristos însuşi[2] este „prima icoană naturală şi cu totul asemenea nevăzutului Dumnezeu, este Fiul Tatălui, care arată în el pe Tatăl"[3].

Demonstraţia se contaminează astfel în mod aproape firesc cu învăţătura neoplatonică, actualizată în ambianţa creştină de Pseudo-Dionisie Areopagitul. „Cele văzute sunt cu adevărat icoane vizibile ale celor nevăzute", spune acesta[4], iar Ioan Damaschinul preia: „Lucrurile văzute sunt icoane ale celor nevăzute şi lipsite de figuri."[5] „Orice icoană scoate la iveală şi arată ceea ce este ascuns (...); icoana a fost născocită pentru conducerea conştiinţei şi pentru arătarea şi punerea la iveală a celor ascunse."[6] (...) „Icoana corpului arată o vedenie necorporală şi spirituală[7] (...); putem să ne facem icoanele tuturor formelor pe care le-am văzut."[8]

Astfel se ajunge la teoretizarea imaginii ca expresie vizibilă a invizibilului. Raportul vizibil-invizibil îşi primeşte justificarea în virtutea primei dogme creştine, cea a întrupării, invizibil-vizibil, urmând raportul Dumnezeu-trup, şi concretizându-se în acela de

1 Ioan Damaschinul, *ibidem*, p. 89.

2 „...Cel care m-a văzut pe mine a văzut pe Tatăl" şi „Cristos care este chipul lui Dumnezeu" (II Corinteni, 4,4).

3 Ioan Damaschinul, *ibidem*, p. 114.

4 Migne, *Patrologia Graeca,* III, col., 1117 A.

5 Ioan Damaschinul, *op. cit.,* p. 13.

6 *Ibidem,* p. 113.

7 *Ibidem,* p. 117.

8 *Ibidem,* p. 118.

Cuvânt-imagine. Aşa cum

Dumnezeu cel invizibil s-a făcut vizibil în trup, tot aşa Cuvântul se poate transpune în imagine.[1] Se înţelege astfel şi substratul ideatic real al ereziei iconoclaste. Aceasta îşi concentrează forţa distrugătoare asupra imaginilor, dar ţinta ei adevărată este *logos*-ul grec sau, mai bine zis, ceea ce supra- vietuise încă din acesta în concretizarea sa imagistică[2]...

In deceniile de dominaţie iconoclastă, se renunţă nu la imagine (asistăm acum la amplificarea repertoriului figurativ profan), ci la *imaginea sacră.* Pentru adoratorii imaginilor însă, existenţa Noului Testament reprezintă în sine justificarea icoanelor. Răspunsul lui Theodor din Stoudion la afirmaţiile iconoclaste, conform cărora Noul Testament nu ar justifica în nici un chip icoanele, este deosebit de semnificativ: „Cristos nu a poruncit niciodată să se scrie (despre el) fie şi cea mai scurtă vorbă. Şi cu toate acestea imaginea sa a fost redată de Apostoli şi păstrată până în prezent. Or, ceea ce este reprezentat cu evlavie pe pergament se reprezintă pe icoană cu diferite culori sau cu un alt material."[3]

Icoana apare astfel în mod explicit ca un echivalent plastic al textului scris. Aşa cum conţinutul Scripturii este o imagine, imaginea pictată este un cuvânt.[4] Al VH-lea Conciliu ecumenic va

1 Icoana ajunge să fie astfel considerată, în ambianţa iconodulă, ca o mărturie a întrupării lui Cristos sau chiar ca o reîntrupare a lui Dumnezeu (*cf.* E. Kitzinger, *op. cit.,* pp. 143-144).

2 Faptul este dovedit istoric: împăraţii iconoclaşti sunt sprijiniţi de (sau provin din) armatele *temelor* orientale ale Asiei Mici, unde elenizarea fusese mai superficială (*cf.* A. Grabar, *L'Iconoclasme...,* p. 96), în timp ce împăraţii (şi împărătesele) iconodulilor sunt formaţi de obicei în atmosfera tradiţiei ateniene.

3 Apud L. Ouspensky, *op. cit.,* p. 154.

4 Exegeza contemporană a punctat cu nuanţări diferite această concepţie: „ ...icoana nu reprezintă o artă care ilustrează Scriptura; ea este un limbaj care îi corespunde, care îi este echivalent şi care corespunde nu literei scripturii, nici cărţii înseşi, ca obiect, ci pre-

statua această concepție, făcând apel la scrierile lui Vasile cel Mare: „Ceea ce cuvântul comunică prin

auz, pictura înfățişează, în trecere, prin reprezentare."[1] Prin aceasta esența imaginii este cumulată cu esența cuvântului: denumirea, semnificarea, evocarea. Icoana nu este definită în esența ei plastică şi expresivă, ci în cea comunicativă.[2] Redevin actuale părerile exprimate în secolul al IV-lea de către Sfinții Părinți cu privire la rolul pedagogic al imaginilor, iar pe planul reprezentării figurative concrete sistemul imagistic va fi structurat pe baza unui câmp de semnificații care să-i confere valoare de paralelă a textului scris: „Icoanele sunt cărți" — spune Ioan Damaschinul — „pentru cei neştiutori de carte, şi sunt crainici care vorbesc neîncetat (...). Nu am prea multe cărți, şi nici nu am timp liber spre a le citi; intru însă în biserică (...), podoaba picturii mă atrage să mă uit şi îmi desfată vederea ca o livadă.. ,[3] Noi expunem în toate locurile chipul lui sub formă de icoană, şi prin el sfințim cel dintâi simț — căci primul dintre simțuri este vederea, după cum prin cuvinte sfințim auzul. Icoana este un obiect care prilejuieşte *aducerea aminte* (*s.n.*). Ceea ce este cartea pentru ştiutorii de carte, aceea este icoana pentru neştiutorii de carte, şi ceea ce este cuvântul pentru auz, aceea este icoana pentru văz, *căci cu ajutorul minții ne unim cu icoana“* (*s.n.).*[A] Aceste ultime cuvinte dovedesc deja consolidarea teoriei bizantine a receptării artistice, ca receptare în primul rând mentală, intelectivă. Ca atare, sistemul imagistic bizantin nu se va elabora pe baze mimetico-senzitive, ci în temeiul unui model comunicativ-discursiv. Odată cu victoria concepției „ortodoxe" despre imagini, procesul de constituire a iconografiei

dicației evanghelice, cu alte cuvinte conținutului scripturii, sensului ei, asemeni textelor liturgice" (L. Ouspensky, *op. cit.,* p. 164).

1 Icoana este astfel considerată „numele desenat", iar numele ca „Icoană orală" (*cf.* P. Evdokimov, *op. cit.,* pp. 172 şi 179).

2 Este curios, dar semnificativ faptul că *valoarea picturală* a imaginilor este o temă abordată doar de iconoclaşti: „Icoanele rămân obiecte nesfințite, obiecte obişnuite, neavând nici o valoare în afară de cea conferită lor de pictor" (din Conciliul iconoclast din 754).

3 Ioan Damaschinul, *ed. cit.,* p. 45.

2
3

bizantine se generalizează rapid. Ansamblul

figurativ era deja conceput, încă din epoca paleocreştină, ca un text şi presupunea o lectură de la stânga la dreapta. Dar ordonanţa primelor secole creştine nu se concretizase într-un sistem codificat, capabil ca prin autoconţinere să substituie ordinea naturală a lucrurilor. începând cu secolul al IX-lea, se consolidează în toată complexitatea lui noul sistem al picturii ecleziastice.[1]

încă din actele celui de-al VH-lea Conciliu Ecumenic de la Niceea (787) se pune baza instituţionalizării programelor iconografice: „Nu pictorii sunt cei care inventează imaginile, ci biserica universală, care le-a instituit în mod deliberat şi le-a transmis... Ei, părinţii spirituali, sunt cei care le-au conceput şi le-au transmis, nu pictorul; pictorului îi aparţine doar arta (*e tehne monon)* | ordonarea vizibilă (*e de diataxis*) este opera Sfinţilor Părinţi."[2]

Prin această prescripţie se instaurează pentru secole de-a rândul *sistemul de codificare al imaginaţiei artistice*: iconografia. „în cristalizarea acestui sistem au avut, fără îndoială,
o importantă funcţie conceptul de putere nelimitată a împăratului, complicatul ceremonial de curte, cu ierarhia sa minuţios elaborată, şi filozofia lui Pseudo-Dionisios, foarte populară în cercurile ecleziastice cele mai elevate, cu teoria sa despre ridicarea succesivă de la treapta cea mai de jos la cea mai de sus. Dar apariţia acestui sistem nu poate fi atribuită numai acestor cauze: ea este indisolubil legată de evoluţia arhitecturii bizantine, în care tipul de biserică în cruce înscrisă cu cupolă centrală a avut o predominare absolută."[3] Se reafirmă şi se complică conţinutul simbolic al edificiului religios. Biserica reproduce imaginea universului sacralizat[4], masa altarului este, printre altele, muntele sfânt al Sionului, locul de sacrificiu al lui Cristos şi tronul lui Dumnezeu; ciboriul simbolizează Golgota; naosul, cerul vizibil; altarul este împărăţia spiritului; nartexul, pământul etc.[5] Ea este

1 *Cf.* V. Lazarev, *Istoria picturii bizantine,* trad. rom. de Fi. Chiri- ţescu, Meridiane, Bucureşti, 1980, voi. I, pp. 259-260.

2 Apud G. Ostrogorsky, *Les decisions..., op. cit.,* p. 408.

3 V. Lazarev, *ed. cit.,* voi. I, pp. 261-262.

4 *Cf.* P. Evdokimov, *op. cit.,* pp. 119-137.

5 Cf V. Lazarev, ed, cit., voi. I, pp. 69-70. P. Evdokimov, op. cit., pp. 130-131 şi G. Millet, Recherches sur l'iconographie de

concepută ca o mare şi întreită icoană.[1] în acest spaţiu sacru imaginile se adaptează rostului ritualului ecleziastic, ele se integrează în ansamblul mistagogiei ortodoxe, contribuie la împlinirea liturghiei.[2] Se va impune astfel o taxinomie iconografică precisă, de la care orice abatere periclitează întreg ansamblul vizual. Nu există poate fenomen mai semnificativ în acest context decât apariţia, în secolul al IX-lca sau al X-lea, a primei codificări iconografice cunoscute, cea a lui Elpios Romanos. Această scriere ni se înfăţişează ca un fel de incunabul al erminiilor de mai târziu: cuprinde scurte descrieri ale figurii lui Adam, a profeţilor, a lui Isus şi a apostolilor Petru şi Pavel, a câtorva Părinţi ai Bisericii[3], şi avea ca scop păstrarea fidelităţii imaginii faţă de prototip şi menţinerea coerenţei de lectură a tipurilor iconografice. Şi tot atât de semnificativ este faptul că din aceeaşi perioadă ni s-a păstrat

l'Evangile, aux XIVe, XVe et XVIe siecles d'apres les monuments de Mistrâ, de la Macedonie et du Mont-Athos, cd. II, E. Dc Boccard, Paris, 1960, p. 26.

1 *Cf.* G. Mathew, *op. cit.,* pp. 106-107.

2 „Din timpurile cele mai îndepărtate imaginile s-au modelat conform liturghiei. Doctrinelc apărătorilor lor nu puteau decât să confirme comunicarea intimă între rit şi iconografie. Intr-adevăr, deoarece imaginea traducc acelaşi cuvânt ca şi textul Evangheliei, deoarece ea joacă acelaşi rol în biserică, ea trebuie să se adapteze, precum textul însuşi, nevoilor cultului (...). In imagini se vor transpune deci, pentru o mai mare edificarc a credincioşilor, imaginile evocate în mintea lor de către predicile rituale. Ele vor fi alese şi rânduite asemenea acestor predici" (G. Millet, *op. cit.,* p. 17). Iar Nicolae Cabasilas considera că „ ...întreaga slujbă este ca o icoană care ar înfăţişa un singur trup al lucrării Mântuitorului în Lume, făcând să sc perinde pe dinaintea privirilor noastre toate întâmplările ei, de la început până la sfârşit, după rânduială şi urmarea lor firească" (Nicolae Cabasila, *Tălmăcirea dumnezeieştei liturghii,* trad. rom. de Ene Branişte, Bucureşti, 1946. A se vedea şi I.D. Ştefănescu, *L'Illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient,* Institut de Philologic et d'Histoire Orientales, Bruxelles, 1935).

3 *Cf.* M. Chatzidakis, „Et ton Elpiou tou Romaiou", în *Studies*

dovada strânsei analogii care guvernează întreaga civilizație bizantină, analogia dintre ierarhia „cerească" şi cea „pământească": lucrarea lui Constantin VII Porfiro- genetul, *De Ceremoniis,* stabileşte codul instituției imperiale, destinat să dureze în forma sa imuabilă până la „a doua venire a lui Cristos" şi „sfârşitul timpului"[1], un fel de corespondent, cu alte cuvinte, al codificării iconografice care ordona lumea imaginilor.[2]

## 3. Contextul

*Erminia* lui Dionisie descinde din tiparele acestei mentalități, care-şi găseşte în „republica" athonită una din ultimele supraviețuiri. Iar digresiunea la care am fost constrânşi în paginile anterioare este determinată de acest fapt. Dionisie se simte încă obligat să justifice existența imaginilor, adică a artei, cu un apel la formarea teoriei bizantine a icoanei: „Am învățat să zugrăvim icoane nu numai de la Sfinții Părinți, ci şi de la Sfinții Apostoli şi, cred eu, chiar de la însuşi Cristos. Dumnezeul nostru... In vorbe puține grăind, oricine priveşte un sfânt zugrăvit pe o icoană îndată îşi aminteşte de faptele lui, îl slăveşte şi i se închină... Drept este, aşadar, să zugrăvim sfintele icoane."[3]

Observația conform căreia iconografia bizantină se constituie pe

*in Byzantine Art and Archaeology,* Variorum Reprints, Londra, 1972, pp. 393-414.

1 *Cf.* Dujcev, *op. cit.,* p. 25.

2 In această ordine de idei mai trebuie notată, ca o dovadă a istoriei comune a cclor două taxinomii, zdruncinarea rigidității lor în mod simultan. Odată cu punerea în discuție a caracterului divin al împă-ratului (după „criza“ din 1203-1204), se tulbură nu numai codul de ceremonial curtean, dar şi *hiper-stasis-ul* picturii bizantine (pentru o analiză mai amănunțită a acestor corespondențe, vezi I. Dujcev, *op. cit.,* pp. 44-47).

3 Dionisie din Furna, *ed. cit.,* pp. 256-257.

temeiul unei structuri lingvistice nu mai este azi

o noutate. „Iconografia este o limbă" — scria la începutul secolului G. Millet — „şi ea va furniza istoricului luminile pe care el le caută în ştiinţa limbilor"[1]. Ea este, într-adevăr, un sistem de convenţii articulat în „semne" purtătoare de semnificaţii precise şi ia naştere într-o „cultură de tip semantic", construită — aşa cum ne-am străduit să scoatem în evidenţă în paginile anterioare — „atât pe semantizarea (sau simbolizarea) întregii realităţi din jurul omului, cât şi pe cea a părţilor ei alcătuitoare"[2]. Iconografia bizantină este *un sistem de desfăşurare în spaţiu a unei structuri conceptuale, ideologice, comunicative?* In vederea menţinerii caracterului ei de limbă, convenţiile care-i stau la bază trebuie să fie la fel de solide precum cele ale limbajului verbal. Iconografia tinde în mod firesc spre sincronie, căci, în acest caz, istoria figurează ca o alterare a sistemului.[3] Cu toate acestea, iconografia evoluează, ca orice limbă: evoluează în ciuda articulaţiei sincronice care-i stă la temelie.[4] In intenţie, ea este mai mult decât o limbă, este *o limbă sacră*[5] şi deci

1 G. Millet, *op. cit.,* pp. 8-9.

2 I. Lotman, *Studii de tipologie a culturii,* trad. rom. de R. Nicolau, Univers, Bucureşti, 1974, p. 29. Şi Lotman continuă: „Ideea că la început a fost cuvântul nu este câtuşi de puţin întâmplătoare în cazul acestui tip de modelare a realităţii. Lumea este concepută drept cuvânt, iar actul creaţiei, drept creare a unui semn“ (pp. 29 şi urm.).

3 F. de Saussure, Cours de linguistique generale, III, § 1.

4 Instructive în acest sens sunt consideraţiile lui Jacqueline Lafon- taine-Dosogne, „L’evolution du programme decoratif des eglises“, în *XV$^{e}$ Congres International ă’Etudes Byzantines. Rapports et corapports,* III, Art et Archeologie. Byzance de 1071-1261, Atena, 1976, pp. 131-156.

5 Nu există poate fapt mai semnificativ pentru localizarea ei în ansamblul culturii bizantine, decât împrejurarea că, odată cu codificarea iconografiei, greaca liturgică se separă complet de cea uzuală, iar pentru noi, astăzi, imaginea — deşi perfect coerentă în articulaţia ei — este greu accesibilă. Este adică o „limbă moartă“ care se cere *învăţată,* asemenea „limbii verbale".

cu atât mai mult menită imuabilităţii tipice concepţiei bizantine despre lume[1]. Arta bizantină are totuşi o istorie, cu toate că desfăşurarea în timp ne pune în faţă probleme serioase: cazuri extrem de semnificative ale acestei „istorii involuntare" sunt — azi — oscilaţiile de datare, care uneori cuprind câteva secole.[2] Sincronia iconografiei bizantine suportă însă „amestecul timpului", astfel încât putem asista la absorbţii din „istoria reală", în spaţiul sacru al imaginii; un exemplu consacrat: programele picturii exterioare moldoveneşti.[3] In linie de principiu însă, ideea de *tradiţie* (încredinţată, încă din vremea Conciliului de la Niceea, Părinţilor) domină până în vremurile culturii postbizantine. *Stoglav*-ul din 1551, de pildă, punctează cu claritate acest fapt: „Preoţii vor veghea, fiecare în dioceza lui, cu grija şi atenţia neobosită, ca bunii pictori de icoane şi elevii lor să reproducă vechile modele şi să se abţină de la orice fantezie..."[4]

1 Reluând mult discutata problemă a imuabilităţii bizantine, I. Dujcev scria recent: „Bizantinilor le era cu totul străină şi necunoscută ideea de evoluţie, în ordinea deja stabilită a lucrurilor, adică de schimbare progresivă sau regresivă. Totul pe lume, şi mai ales ceea ce se leagă de divinitate şi de credinţă, a fost fixat şi stabilit după aceste concepţii şi rămâne imuabil pentru totdeauna... Se atinge astfel o problemă fundamentală a Teodiceii: ceea ce este etern e imuabil; Dumnezeu şi tot ceea ce este divin sunt incompatibile cu instabilitatea şi nu sunt supuse schimbării. Această proprietate esenţială a Divinităţii — desemnată prin termenul de *statis* — se opune *astasiei* (instabilitate, inconstanţă) care constituie o caracteristică a materiei, a lumii materiale, în general, a omului şi, în fine, a răului“ *(op. cit.,* p. 18).

2 Exemple tipice sunt frescele de la Castelseprio sau, mai aproape de epoca care ne interesează, icoanele lui Andrea Ritsos, considerat activ când în secolul al XlII-lea, când la sfârşitul celui de-al XVI-lea, când, în fine, după ipoteze mai recente, în a doua jumătate a secolului al XV-lea.

3 *Cf.* S. Ulea, „Originea şi semnificaţia ideologică a picturii exterioare moldoveneşti", I, în *Studii şi cercetări de istoria artei,* 1/1963, pp. 57-93.

4 *Cf.* G. Ostrogorsky, *Les decisions..., op. cit.,* p. 394. Este elocventă şi

Apare tot mai clar cum iconografia se impune ca un sistem de codificare a imaginației. Ea are toate caracteristicile codului, adică ale sistemului de semnificare.[1]

Cartea lui Dionisie din Furna este o traducere verbală a sistemului de semnificare imagistic. Ea oferă suportul, scheletul, taxinomiei iconografice, traductibile verbal, deoarece structurarea ei se face pornind de la cuvânt. Este — cum se spune în prefața versiunii lui Macarie — o carte despre *taxis* (ordine), dar, în același timp, și una despre *ritmos,* căci spațializarea sistemului își pune amprenta asupra structurii formale a ansamblului monumental. Ea nu trebuie consultată doar ca un „dicționar", deoarece nu vizează numai *lexicul* picturii bizantine, ci îi vizează și *sintaxa.* Ca ansamblu de reguli combinatorii convenționale, ea are caracterul unei *gramatici*[2] care coordonează, în același timp, și lexicul, și sintaxa. Astfel înțelegem subtitlul dat versiunii românești a lui Macarie: *Cartea numită Gramatică ori Ustav sau Ermi- nie, adică închipuire și tâlcuire ori alcătuire a tot meșteșugului zugrăviei.*[3] Ea are caracterul unui manual[4], al unui manual practic care vizează „închipuirea" și „alcătuirea", dar și al unuia care vizează „tâlcuirea". Este, după cum am spus, un *manual-îndreptar* și un *manual-*

terminologia rusă care mai târziu va distinge între *jivopis* (pictură) și *ikonopis* (pictură de icoane, religioasă, după model iconografic), ca de altfel și terminologia neogreacă, în care pictorul de tradiție bizantină este desemnat cu denumirea de *hagiograf.*

1 *Cf.* Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale,* Bompiani, Milano, 1975, p. 19. [Vezi și *Tratat de semiotică generală,* trad. de Anca Giurescu și Cezar Radu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982 *-n.'ed.]*

2 *Ibidem,* p. 130.

3 V. Grecu, Cărți de pictură..., op. cit., p. 42.

4 In această ordine de idei apar ca importante distincțiile lui Lotman între cultura „gramaticalizată", bazată pe Manual, și cultura „tex- tualizată", bazată pe Carte. *Manualul* prevede reguli pentru constituirea unui număr indefinit de obiecte, pe când *Cartea* este un text

*exegeză}*

*Erminia* lui Dionisie din Furna este cea mai completă care a ajuns până la noi. Ea a fost scrisă în secolul al XVIII- lea, mai precis între 1729 şi 1733, pe temeiul unor redactări mai vechi, şi deci nu este, aşa cum s-a crezut mult timp, un cod al picturii bizantine, ci un ghid al artiştilor postbizan- tini.[2] Sursele ei pot fi detectate însă departe, în plină cultură bizantină: lucrarea lui Elpios Romanos sau *Vieţile de sfinţi* şi *Sinaxariile* se află la originile sale. Cel mai vechi manuscris al unei erminii, cunoscut până acum, pare a fi cel publicat de către Papadopoulos-Kerameus, în anexa a Il-a a ediţiei sale, şi datează din 1674.[3] Incă înainte de descoperirea lor

de către Occident, erminiile de la Athos au circulat în Balcani şi în ţările române.[1] Cel mai vechi exemplu românesc[2] datează de la mijlocul secolului al XVIII-lea şi este deci aproape contemporan cu *Erminia* lui Dionisie. Iar unul dintre cele mai recente este cel din 1841, compilat de Gheorghe Zugravu şi publicat apoi de Ghenadie al Râmnicului[3]. O menţiune specială merită manuscrisul din 1835 care se pare că ar fi aparţinut un timp lui Gh. Tattarescu, de a cărui mână sunt şi câteva schiţe în tuş pe marginea manuscrisului.[4]

1 Rusia a cunoscut scrieri asemănătoare erminiilor*: podlinniki.* Cel mai vechi pare a fi *Stroganov-podlinnik,* din secolul al XVI-lea.

2 *Cf.* V. Grecu, „Versiunile româneşti ale erminiilor de pictură bizantină", extras din *Codrul Cosminului*, Cernăuţi, 1924, p. 45.

3 Manuscrisul original nu s-a păstrat.

4 *Cf.* V. Grecu, „Versiunile...", *op. cit.,* p. 45. Cu titlu de curiozitate notăm că, în una din redactările anonime româneşti (Ms. 339, Biblioteca Academiei R. S. România), autorul pretinde că şi-ar fi alcătuit cartea după manualele mai vechi ale lui Panselinos şi Teofan (adică Manuil Panselinos şi Teofan Bathas-Cretanul), ceea ce I-a dus pe V. Grecu la presupunerea că la Athos şi în Balcani ar fi circulat erminii sub numele acestor doi pictori, cei mai de seamă ai tradiţiei athonite (*cf.* V. Grecu, „Cărţi de pictură bisericească", în *Candela,* anul XLIII, 1932, pp. 117-118).

Dintre cele opt erminii cunoscute în manuscrise româneşti, cel mai interesant este însă, fără îndoială, cel al lui Macarie, din 1805, care traduce într-un limbaj grecizat un manuscris necunoscut al *Erminiei lui Dionisie.*[1] O ediție critică a erminiilor nu

1 Vasile Grecu („Versiunile...", *op. cit.,* p. 65 şi „Manualul de pictură al lui Dionisie din Furna în româneşte", în *Codrul Cosminului,* VII, 1931, p. 18) consideră că redactările româneşti au ca suport un manuscris mai aproape de originalul pierdut al lui Dionisie decât cel editat de Papadopoulos-Kerameus. Macarie, traducătorul acestei versiuni, a fost „arhimandrit al sfintei mitropolii" la Căldă- ruşani, unde se pare că ar fi şi lucrat la versiunea românească. După moartea lui Macarie, manuscrisul a intrat în posesia „Domnului Pitarul Nicolae Theodorescu Zugravu", pentru ca apoi să intre în posesia lui Eftimie Georgescu, „pictor şi fotograf", şi, în fine, în cea a lui Tzigara-Samurcaş, pentru a fi publicat de Vasile Grecu în *Cărți de*

s-a făcut încă[1], realitatea ei punând probleme deosebit de grele. Erminia nu este opera (cu variante) a unui autor, chiar dacă personalitatea lui Dionisie este esențială în abordarea problemei *Erminiilor.* Ea este o operă, în cele din urmă, anonimă, cu un pronunțat caracter de scriere populară[2] şi de instrument de lucru.

Cu toate că *Erminia* lui Dionisie este concepută în plin secol al XVIII-lea, la Athos, ea acoperă o arie de un interes mult mai mare. Ea reflectă majoritatea problemelor care au frământat pictura de tradiție bizantină după căderea Constantinopolului şi care au determinat „evoluția" atât de specifică artei bizantine.[3] După părerea lui G. Millet, sistemul manualului era deja aplicat în secolul al XlV-lea[4] şi, într-ade- văr, urmărind prescripțiile lui Dionisie, se poate realiza faptul că acestea sunt în strânsă legătură cu principiile artei din vremea Paleologilor. Numai că acest fapt

1 A fost însă proiectată de către Vasile Grecu şi Sergio Bettini (vezi V. Grecu, „O ediție critică a *Cărții de pictură bisericească bizantină*", în *Codrul Cosminului,* IX, 1935, pp. 103-128, S. Bettini, „II manuale del Monte Athos nell'ambito della trattatistica sull'arte postbizantina", introducere la *Dionisio da Fuma, Ermeneutica della pittura,* Fiorentino, Neapole, 1971, p. LI şi „Per un'edizione critica del *Manuale del Monte Athos* di Dionisio da Furnâ", în *Atti del Reale Instituto Veneto di Scienze, Lettere edArti,* C. II, 1941, pp. 179-196).

2 Caracterul de „carte populară" al erminiei a fost adesea scos în evidență. Vezi V. Grecu, „O ediție critică...", *op. cit.,* p. 125 şi N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească,* ed. a doua, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1974, voi. II, pp. 41-44. Cu toate acestea, alcătuitorii au adesea un acut sentiment al creației şi deci al proprietății: astfel, zugravul Iordachi sin Mihai afurisea pe cel care şi-ar fi însuşit erminia de el compilată „să-i iasă sufletul furiş den oase" *(cf.* V. Grecu, „Versiunile...", p. 43).

3 Pentru specificul acestei evoluții şi pentru raportul nuanțat între tradiție şi inovație, vezi Maria Ana Musicescu, „Autour des notions

4 G. Millet, *op. cit.,* p. 38.

pare a fi o intenție bine urmărită de autor: aceea de a lega firul picturii athonite din secolul al XVIII-lea cu cel al „şcolii macedonene" din vremea Paleologilor. Faptul era în mare posibil, deoarece, după căderea Constantinopolului, Athosul este una dintre regiunile care încearcă să perpetueze tradiția bizantină.[1]

Specificul *Erminiei* lui Dionisie va fi însă greu de înțeles fără a i se cunoaşte substratul de tensiuni şi tendințe care au reprezentat adevăratul impuls al picturii postbizantine, în ciuda conservatorismului ei de principiu. Pentru aceasta este nevoie de o cât de sumară incursiune în începuturile picturii postbizantine şi, poate, mai departe, în pictura „Renaşterii Paleologilor", căci acum, concomitent cu înnoirea stilistică vizând o formulare mai plastică a imaginii, cu sondări spațiale mai complexe, se pot deja distinge două tendințe opuse care vor dăinui apoi în sânul picturii de origine bizantină. Faimoasa problemă a şcolilor (în speță „cretană" şi „macedoneană"), lansată de G. Millet[2], este mult prea complicată pentru a putea fi dezbătută aici[3]. Cele două şcoli se conturează, probabil amândouă, în atmosferă aulică (Constantinopol, Salonic, Mistrâ). „Şcolii macedonene" i s-au detectat rădăcini în epoca anterioară, cea a Comnenilor. Ea are o pronunțată tendință „expresionistă", se foloseşte de planuri largi şi culori deschise, potrivite marilor suprafețe murale. Acestei şcoli îi aparține semilegendarul Manuil Panselinos (il. 2, 3), „Rafael al Muntelui

1 Vezi, în această ordine de idei, considerațiile lui M. Chatzidakis, „Recherches sur le peintre Theophane le Cretois“, în *Dumbarton Oaks Papers,* 23-24 (1969-1970), pp. 311-352: „ ...caracterul conservator leagă această pictură postbizantină de pictura propriu-zis bizantină atât de strâns, încât prima poate fi considerată o urmare a unei evoluții neîntrerupte a celei de a doua“ (p. 311).

2 G. Millet, *ibidem,* passim.

3 Pentru punerea la punct a acestei probleme, vezi V. Lazarev, „K voprosu o greceskoi mânere, italo-greceskoi i italo-kretiskoi skolah jivopisi“, în *Ejegodnik Instituta Istorii Iskusstv,* 1952, pp. 173-182; A. Xyngopoulos, *Skhediasma Istorias tes threskeutikes Zograpbikes*

Athos"[1], atât de admirat de către Dionisie care, în mod vădit, încearcă să reactualizeze cu ajutorul său principiile „şcolii macedonene".

Aşa-numita „şcoală cretană" nu se naşte în Creta[2], după cum ar sugera numele; G. Millet vede primul monument „cretan" în decoraţia de la Periblcptos (Mistrâ), la sfârşitul secolului al XlV-lea. Este o pictură care urmează tradiţia metropolitană, clasicizantă, bazată pe o formulare elegantă

şi sobră, cu aspecte idealizate şi pitoreşti[3]. în secolul al XlV-lea, „şcoala cretană“ nu este — s-a spus — decât „un pseudonim al şcolii constantinopolitane“[4]. Un fapt mai demn de luat în consideraţie este că, pe la mijlocul secolului al XlV-lea, tradiţia „şcolii macedonene" se arată a fi parţial epuizată (chiar dacă ea va

1 Recent (P. Mijkovic-Pepek, *Deloto na zografite Mihailo i Eutihij,* Skopje, 1967, pp. 103-217), personalitatea lui Manuil Panselinos a fost din nou pusă sub semnul întrebării, prin atribuirea frescelor din biserica Fecioarei de la Protaton (Karyes, Athos) pictorilor Mihail şi Eutihie. Pare însă că frescele de la Protaton au caracterul de prototip, faţă de operele artiştilor numiţi, din Serbia *(cf.* Maria G. Sotiriou, „E. Makcdonike skole kai c legomene skole Milutin“, extras din *Deltiou tes khristianikes arhaiologhikes etaireias,* Atena, 1969, pp. 10 şi urm.) şi deci paternitatea lui Panselinos persistă. Trebuie amintită şi romantica ipoteză a episcopului Ghenadie *(op. cit.,* passim), conform cărcia Manuil Panselinos ar trebui identificat cu Meşterul Manole.

2 Pentru „caracterul încă nedctcrminant“ al picturii din Creta în secolele XIII-XIV, vezi M. Chatzidakis, „Rapport entre la pein- ture de la Macedonie et de la Crete au XIV[C] siecle“, în *Studies..., op. cit.,* pp. 136-148.

3 A. Xyngopoulos, *op. cit.,* pp. 32 şi urm., localizează rădăcinile „şcolii cretane“ în „pictura murală de tradiţie arhaică", un fel de curent subteran al artei bizantine al cărui prim monument cunoscut ar fi frescele de la Boiana (Bulgaria) de la mijlocul secolului al XlII-lea. Acest „fenomen curios" pătrunde în secolul al XlV-lea ca o reacţie împotriva inovaţiilor „naturaliste" ale picturii macedonene, inspirân-du-se şi din „icoanele de adorare", conservatoare prin definiţie.

mai rodi până în secolul al XVI-lea) şi tinde să fie înlocuită cu cea „cretană"[1]. După căderea Constan- tinopolului acest curent îşi va găsi un teren propice de dezvoltare în Creta, meritându-şi abia de acum înainte, cu adevărat, numele[2], iar de aici va iradia în secolul al XVI-lea la Athos, unde se va instaura ca limbajul autorizat al tradiţiei bizantine[3]. Până în secolul al XVI-lea, iconografia „cretană"

4 Expresia este a lui M. Chatzidakis, „Classicisme...“, *op. cit.,* XV; vezi şi A. Xyngopoulos, *op. cit.,* p. 10.

1 *Cf.* P. Muratoff, *La pittura bizantina,* Casa editrice d’Arte „Valori Plastici", Roma, f. d., p. 157.

2 Şcoala cretană de icoane va fi contaminată de arta italiană, datorită, în primul rând, dependenţei Cretei de Veneţia. Ultimele cercetări au dovedit însă existenţa unui fenomen foarte semnificativ: „mado- nerii" cretani erau capabili să picteze (conform cerinţelor clientelei) fie în maniera „greacă", fie în cea „italiană". Ar exista, în urma acestui fapt, icoane italo-cretane, dar nu şi o şcoală italo-cretană (i*cf.* M. Chatzidakis, „Les debuts de l’ecole cretoise et la question de l’ecole dite italo-grecque", extras din volumul *Mnemosynon Sophias Antoniade,* Veneţia, 1974, pp. 169-211).

3 Chatzidakis, „Contribution...", *op. cit.,* p. 8, notează: „Mulţu-mită înaltei calităţi artistice a acestei tradiţii, pictura cretană de la Athos din secolul al XVI-lea devine noul limbaj pictural, nu numai al grecităţii, ci al întregii lumi ortodoxe. Din această pictură a secolului al XVI-lea se vor naşte, în secolele următoare, şcolile picturale cele mai importante."

nu se deosebeşte de cea „macedoneană". Theofan Cretanul (circa 1485-1559, il. 4—6), cel mai important pictor care a lucrat la Athos, după Panselinos, urmează la început programele instaurate deja în vremea Paleologilor, aşa cum apar ele şi la Protaton[1], dar apoi, datorită dimensiunilor edificiilor de decorat, se vede constrâns să elaboreze programe iconografice adecvate, amplificând experienţa sa de iconar şi asimilând principiile picturii cretane, de tipul celei de la Peri- bleptos din Mistrâ[2], şi chiar influenţe italiene. Sistemul iconografic statuat de Theofan va fi de acum înainte cel urmat la Athos. Prin anumite caracteristici specifice ale acestei tendinţe, se poate acum vorbi despre o adevărată şcoală cretano- athonită[3]. Aceasta asimilează, prin intermediul Veneţiei şi al gravurilor, influenţele occidentale (mai ales italiene, dar şi germane), uneori cu şi mai mare evidenţă decât în pictura lui Theofan. Cazul cel mai cunoscut este cel al lui Frangos Catelanos[4] (II, 8), care în decoraţiile sale pare a-l ignora pe Theofan în favoarea occidentalilor.

4. Text — context — subtext

*Erminia* lui Dionisie este o încercare de restauraţie a principiilor „ortodoxe" ale picturii postbizantine, într-o epocă de regres artistic.[5] Şi parţial reuşeşte, secolul al XVIII-lea

1 După o legendă care circula la Athos, Theofan ar fi fost elevul lui Panselinos. După părerea lui Xyngopoulos, *op. cit.,* p. 183, legenda, cu totul incredibilă dată fiind distanţa de peste două secole între cei doi pictori, s-ar datora dependenţei iconografice a lui Theofan de Panselinos.

2 *Cf.* M. Chatzidakis, „Recherches...“, *op. cit.,* p. 329.

3 *Cf.* M. Chatzidakis, „Contribution...“, *op. cit.,* pp. 20-21.

4 Frangos Catelanos trecea şi drept autor al unei *Erminii.* El este autorul frescelor din biserica mănăstirii Stavronikita (1546) şi al celor din biserica mănăstirii Varlaam (Meteora, 1548).

5 Este demn de relevat faptul că, alături de *Erminia* lui

oferind ultima tresărire a artei de tradiţie bizantină.[6] însemnătatea sa are două aspecte distincte care se leagă însă, ambele, de problema „şcolilor". Pe plan stilistic, Dionisie se prezintă ca urmaşul tradiţiei paleologe a „şcolii macedonene": „...puţinul meu meşteşug, cu multă caznă şi osârdie l-am deprins încă din copilărie, urmând pe cât îmi stătea în puteri

Dionisie, secolul al XVIII-lea ne-a păstrat şi mărturia tendinţei „antibizantine"

6 Pentru urmaşii direcţi ai lui Dionisie, vezi A. Xyngopoulos, „Mosaîques et fresques de l'Athos", în *Le millenaire du Mont Athos, 963-1963, Etudes et Melanges,* II, Chevetogne, Veneţia, 1964, pp. 247-274 (mai ales pp. 262 şi urm.). *Erminia* se va folosi şi mai departe, fără însă a putea da vigoare şi originalitate artei de inspiraţie bizantină. In ţările române, destinul ci este strâns legat de ultimele supravieţuiri ale picturii tradiţionale şi începuturile picturii moderne româneşti. Pentru această perioadă şi rolul *Erminiei,* vezi N. Stoi- cescu, „Cum se zugrăveau bisericile în secolul al XVIII-lea şi în prima jumătate a secolului al XIX-lea", în *Mitropolia Olteniei,* XIX, 5-6 (1967), pp. 408-429. Autorul, studiind contractcle păstrate din această epocă, ajunge la concluzia că „ ...în general, zugrăvirea bisericilor se făcea după «orânduirea» cuprinsă în *Erminii"* (p. 413). Pentru fenomenul apariţiei picturii moderne în România şi importanţa *Erminiilor,* vezi B. Brezianu, „Rudimente de învăţământ artistic la « zugravii de subţire » din Moldova şi Ţara Românească", în *Studii şi cercetări de istoria artei,* IX, 1 (1962, pp. 79-105). Legate de problemele puse acum de *Erminii* sunt caietele de modele ale meşterilor zugravi, pentru care vezi Teodora Voinescu, „Un caiet de modele de pictură medievală românească", în *Pagini de veche artă românească,* III, Bucureşti, 1974,

pe Manuil Panselinos din Tesalonic, strălucit în faimă, asemeni lunii, pentru icoanele ce a zugrăvit şi pentru minunatele locaşuri sfinte de la Muntele Athos."[1] Această tradiţie este cea reprezentată de concretizarea figurativă a învăţăturii *Erminiei*: „Vorbesc, aşadar, de meşteşugul acestuia, pe care (cum am zis) l-am învăţat cu mare trudă încă din copilărie, şi pe care cu toată priceperea voit-am să-i răspândesc spre folosul vostru, tovarăşii mei de meşteşug, înfăţişându-1 în această carte a mea şi cuprinzând într-însa toate rânduielile lui, însuşirile chipurilor şi culorilor trupurilor, cu toată amănunţimea şi, împreună cu acestea, canoanele firii şi la ce slujesc ele.“[2] Dionisie îndeamnă pe tinerii discipoli la studierea atentă a operei lui Panselinos[3]: „.. .caută să afli câteva din zugrăvelile neasemuitului Manuil Panselinos pentru a-ţi face ucenicia asupra lor, desenând aşa cum te vom povăţui noi mai departe, pentru a dibui măsurile şi trăsăturile chipurilor ce le-a zugrăvit..."[4]

Apare, la o lectură atentă a acestui fragment, locul pe care-l ocupă figura lui Panselinos în concepţia despre artă a lui Dionisie. Panselinos (il. 2, 3) este demn de admirat şi trebuie urmat din raţiuni pur stilistice. Stilul său este aplecat asupra aspectelor concrete, legate de redarea „realistă" a imaginilor („însuşirile chipurilor", „culorile trupurilor", „canoanele firii"...). Este legitim să deducem de aici că îndemnul lui Dionisie vine în opoziţie cu influenţa italiană asupra picturii athonite de după Theofan Cretanul. El vrea să recupereze un sentiment al „naturalului" şi

pp. 149-276.

1 Dionisie din Furna, *ed. cit.,* p. 48.

2 *Ibidem,* pp. 49-50.

3 Este foarte probabil ca, aşa cum s-a propus (A. Xyngopoulos, „Mosaîques“, *op. cit.,* p. 261), sub numele lui Panselinos tradiţia athonită şi, implicit, Dionisie, să cuprindă toate operele „paleologe“ de la Athos.

4 Dionisie din Furna, *ed. cit.,* p. 52.

regulile unei picturi „realiste", nu din influențe străine, ci din însăşi marea tradiție bizantină. Pentru aceasta se îndreaptă către epoca cea mai înnoitoare sub aspectul „reprezentării", cea a Paleo-logilor.

Această valoare stilistică a învățăturii lui Panselinos iese şi mai clar în evidență urmărind mai departe „prefața" lui Dionisie: „.. .iar de folos mi-a fost" — scrie el — „şi lucrarea zugravilor cretani, unde am aflat felurite lămuriri privitoare la verniuri, cleiuri, la ipsos şi la aur, precum şi la chipul cel mai desăvârşit de a zugrăvi pe zid"[1]. Asta înseamnă că experiența picturii cretanilor a fost preluată în datele ei tehnice („verniuri", „cleiuri" etc.), în schimb aceea, mai veche, „macedoneană", sub aspectele ei formale.[2] Observația se întăreşte la o parcurgere a primei părți a *Erminiei.* Panselinos este citat (Cartea întâi, § 16, 17, 18, 19, 21) în legătură cu „desenul sprâncenelor", „culoarea cărnii" şi în legătură cu celebrul *proplasm*[3]*,* în schimb, restul prescripțiilor tehnice se subînțelege că ar fi cretane, cu excepția unui paragraf (49) unde se descrie „zugrăveala muscălească"[4].

Cea mai mare parte a *Erminiei* lui Dionisie este dedicată iconografiei. Dionisie pare a fi conştient de faptul că iconografia şi tehnica pot forma obiectul unei tratări analitice: ele se pot învăța,

1 Dionisie din Furna, *ed. cit.,* p. 50.

2 Este însă tot atât de adevărat că Dionisie, conform terminologiei medievale, înglobează stilul şi tehnica sub aceeaşi denumire, cea de meşteşug (*tehne*). Dar care este „meşteşugul" lui Panselinos şi care al „cretanilor" se înțelege foarte bine din opțiunile autorului.

3 „Proplasmul“ lui Panselinos este un procedeu tehnic foarte apropiat de cel tratat de rețetariile occidentale medievale. Apare şi în *Sckedula* lui Teofil *(orga et viridi*), şi la Cennini, sub numele de *verdaccio* sau *bazzeo* (vezi S. Bettini, „II manuale", *op. cit.,* pp. 45-49).

4 Adică moscovită (rusească). Paragraful următor (I, 50) poartă titlul „Cum să faci zugrăveala după cretani", tocmai spre a-l deosebi de cel precedent. In restul capitolului, apelul la „cretani" apare ca subînțeles.

se pot transpune în cuvinte, se pot împărtăşi. Stilul scapă în schimb determinărilor verbale (şi la Dionisie lipseşte însuşi conceptul conştient de „stil"). în măsura în care el nu rezultă direct din obedienţa faţă de tehnică şi iconografic, stilul impune tăcerea şi contactul direct cu fenomenul artistic. Stilul nu poate forma substanţa unei erminii; se poate însuşi, conform mentalităţii medievale, prin exercitarea directă asupra modelelor preţioase. Dionisie rezolvă astfel aproape întreaga problemă a stilului prin îndemnul copierii directe a operelor lui Panselinos. Din *Ermi- nie* lipseşte cu desăvârşire orice aluzie la natură şi la studiul ei. Iar faptul, într-o scriere adresată „hagiografilor", nu este întâmplător. Există însă un pasaj foarte semnificativ, şi anume cel în care Dionisie povăţuieşte: „Cine voieşte să deprindă meşteşugul zugrăvirii, să-i înveţe mai întâi cu ochii şi să-i încerce o vreme de unul singur, desenând, chiar fără cunoaşterea canoanelor, până ce va ajunge priceput."[1] Acest apel la spontaneitate şi libertate imaginativă, într-o scriere de artă postbizantină, poate părea extrem de bizar. Descoperiri recente, făcute cu ocazia restaurării unor monumente de la Meteora (il. 7), au arătat însă că pictorii de tradiţie bizantină erau într-adevăr posesorii unei maniere rapide, spontane şi directe.[2] Această manieră, nefiind folosită la operele definitive, ne-a rămas mult timp necunoscută, dar intra probabil, iar Dionisie o ştia prea bine, în uzanţa întregii zone culturale. Acest amănunt este deosebit de semnificativ, deoarece ne arată rolul adevărat pe care îl avea „iconografia" în pictura epocii; aceasta se impunea ca o disciplinare a imaginaţiei artistului şi determina un exerciţiu aproape ascetic de supunere faţă de tradiţie.

Tehnica descrisă de Dionisie are şi ea un caracter special. A fost adesea recunoscută prolixitatea reţetelor cuprinse în *Erminie,* imposibilitatea de reconstituire exactă a acestora.[3] Citită azi, partea tehnică este adesea greu inteligibilă, din cauza

1 Dionisie din Furna, *ed. cit.,* p. 51.

2 *Cf.* M. Chatzidakis, „Recherches...“, *op. cit.,* p. 334.

3 *Cf.* E. Berger, *Beitrdge zur Entwicklungsgescbichte der Mal- technik,* voi. III, G.D.W. Callwey, Miinchen, 1897, pp. 65-92 şi A. Didron, *op. cit.,* pp. 34 şi urm.

termenilor rămaşi necunoscuți — aproape un limbaj secret, am putea spune[1]: *amboli, glycasm, plakunti*, *tzimarismata* etc. Lucrul nu este nici el întâmplător; ca pentru întreaga lume medievală, şi pentru artiştii postbizantini tehnica era un secret care avea nevoie de o inițiere. însuşirea tehnicii are la Dionisie caracterul unui ritual inițiatic, de „pregătire a materiei pentru spirit". Faptul atât de bizar azi, în fața cititorului modern, al însoțirii exercițiului tehnic de rugăciuni este pe deplin explicabil în contextul mentalității care i-a dat naştere.

în ceea ce priveşte teoria proporțiilor prescrise de *Erminie* (Cartea întâi, § 51), este destul de dificil să detectăm adevărata ei semnificație pentru epoca în care scria Dionisie. După cum s-a demonstrat cu prisosință de argumente[2], canonul de nouă capete, ilustrat aici, este foarte vechi, fiind în uz din secolul al XH-lea. Sistemul modular permite şi împărțirea proporțională a capului, luându-se ca unitate „nasul" şi determinând astfel alungirea accentuată a acestuia.[3] Acest procedeu permitea şi reprezentarea în plan a figurii din trei sferturi („ ...când însă capul se arată dintr-o parte, de la ochi şi până la ureche ai a măsura cât de două ori ochiul; când însă se arată din față, numai cât un ochi trebuie să

1 Astfel stând lucrurile, pare mai puțin ciudată inserția în *Erminia* lui Gheorghe Zugravu a unei rețete pentru cerneala simpatică („Un sicret de a scrie pe hârtie, şi hârtia să rămână albă cum a fost"). Dar când în aceeaşi *Erminie* întâlnim, alături de prescripții iconografice sau tehnice, paragrafe ca „Pentru păsări sălbatice, cum poți să le prinzi cu mâna" sau „Pentru peşte, cum să-i muți dc la un eleşteu la altul" (*cf.* Ghenadie al Râmnicului, *op. cit.,* pp. 241-247), atunci ne aflăm în fața unei „mici enciclopedii" practice, care grăieşte însă foarte mult despre mediul în care era folosită *Erminia.*

2 *Cf.* E. Panofsky, „Istoria teoriei proporțiilor umane ca reflectare a istoriei stilurilor", în *Artă şi semnificație,* trad. rom. dc Şt. Stoenescu, Meridiane, Bucureşti, 1980, pp. 103-150.

3 Sistemul mai era încă în uz la Athos în secolul al XlX-lea, după cum reiese din comentariul lui Didron, *op. cit.,* p. 53.

fie..."[1]). Panofsky a demonstrat cum baza acestui canon se află în cosmologia orientală, dar fundamentul speculativ ce i-a dat naştere este foarte improbabil să fi supravieţuit până în vremea lui Dionisie.

Partea cea mai importantă a *Erminiei,* cea dedicată problemelor iconografice, urmează o structură clară. Sunt analizate scenele din Vechiul Testament, apoi cele din Noul Testament (Praznicele, Minunile şi Patimile). Pildele ocupă capitolul următor, fiind integrate în partea „simbolică", alături de scenele liturgice, a subiectelor ce urmează Psalmii şi a Apocalipsei. Urmează partea „Hagiografică", ce cuprinde scenele din viaţa Măriei, iconografia Sinoadelor ecumenice, tipologia apostolilor şi a martirilor, „minunile" sfinţilor mai însemnaţi. Ultima parte este dedicată unor scene variate şi descrierilor programelor cclor mai importante. In total, partea tipologică a *Erminiei* cuprinde aproximativ 800 dc descrieri de scene şi 600 de înfăţişări de sfinţi şi martiri.

Din această simplă enumerare ne dăm seama de amploarea câmpului investigat de Dionisie. S-a observat în mai multe rânduri că autorul *Erminiei* descrie, interpretează şi ordonează scenele văzute de el în monumentele aparţinând secolelor anterioare. El s-a ajutat fără îndoială de scrieri precedente, chiar dacă acestea nu aveau caracterul atât de organizat al *Erminiei* sale. *Sinaxariile, Vieţile de sfinţi*, textele liturgice sau compilaţiile, de felul celei a lui Elpios Romanos, au stat la baza alcătuirii textului. Acesta are un caracter enciclopedic şi demonstrează trecerea dc la textul biblic la taxi- nomia complexă a iconografiei bizantine. Scenele biblice însele sunt completate în mod firesc cu cele luate din apocrife, în ceea ce priveşte „Patimile" şi „Minunile", Dionisie urmează pentru mai multă claritate Evanghelia după Matei, dar coordonând-o adesea cu celelalte evanghelii, după o ordine probabilă a evenimentelor. Alte pasaje, ca de pildă cele dedicate „chipului lui Cristos" şi al Maicii Domnului (Cartea a şasea, § 14-15), preiau descrieri din cărţi populare[2], lucru evident în măiestria literară a *descrierii*: „Prea sfânta născătoare de Dumnezeu fost-a de înălţime potrivită (...), cu pielea ca grâul, cu părul bălai şi ochii deschişi la culoare şi frumoşi, cu sprâncene prelungi, nas potrivit, mâna prelungă

1 Dionisie din Furna, *ed. cit.,* p. 80.

2 *Cf.* N. Cartojan, *op. cit.,* pp. 118-120.

iar degetele aşişderea: purtările le avea alese şi vioaie...“[1] Dar tot atât de evident este faptul că textul popular urma
o tipologie deja consacrată de pictura religioasă. Portrete de acest gen, unele de o plastică remarcabilă, se întâlnesc şi în versiunile româneşti ale *Erminiilor.* Iată, de pildă, cum arată Ioan Gură de Aur, după *Erminia* lui Gheorghe Zugravu: „ ...era scund foarte şi subţirel, mare la cap, cu nasul plecat şi nările late, galben cam albineţ; melcii ochilor găvăniţi şi ochii băşicaţi, mare la frunte şi golaş cu multe zbârcituri, şi cu urechile mari; barba mică şi rară, părul plăvăţ şi cărunt şi fălcile trase lăuntru."[2]

Toată tratarea descriptivă a *Erminiei* se concentrează în cele câteva capitole dedicate principalelor programe iconografice (Cartea a şasea, § 7-11). Acestea înglobează astfel întreaga exegeză expusă de Dionisie şi comprimă, în ordinea impusă imaginilor, sursele biblice cu cele apocrife, temele liturgice ortodoxe şi altele de inspiraţie occidentală. Este rezultatul final, cel mai de seamă al *Erminiei* lui Dionisie. Este încercarea de a stabili cu precizie scriitura iconografică în desfăşurarea ei spaţială, aptă acum să confirme caracterul sistematic, revelator, îndrumător al artei. De aici reiese, încă
o dată, caracterul de *manual* al *Erminiei.* Ordinea descrisă în acest îndreptar este cea impusă actului pictural, care urmează doar parţial lectura programului iconografic. Ea nu este un canon imuabil, ci un model ideal, un fel de abstractă *partitură* aptă de a fi interpretată în moduri diferite. Nu vom întâlni, într-adevăr, niciodată un decor de biserică identic până la amănunt cu cel descris de Dionisie. De aici

1 Dionisie din Furna, *ed. cit.,* p. 258.

2 Ghenadie al Râmnicului, *op. cit.,* p. 49.

decurge de altfel şi dificultatea ilustrării adecvate a unei ediţii a lucrării sale.

Prin toate aceste particularităţi, *Erminia* ni se înfăţişează ca un document deosebit de preţios pentru o abordare în termeni de analiză structurală a picturii de tradiţie bizantină. Ea oferă textualizarea taxinomiei iconografice. Dincolo de caracterul ei anacronic şi dogmatic, *Cartea de pictură* a lui Dionisie din Furna ne apare astăzi ca o mărturie de extremă importanţă a colosalei memorii a sistemului imagistic bizantin.

# Cennino Cennini și gândirea despre artă în Prerenașterea italiană[1]

## 1. Arta ca meserie

Cennino d'Andrea Cennini da Colle din Valdelsa[2] (il. 10-12)

---

1 Citatele din *Tratatul de pictură* scris de Cennini urmează versiunea românească semnată de N.A1. Toscani, Meridiane, Bucureşti, 1977. Acestei versiuni, prezentul studiu i-a servit drept prefaţă.

2 Cennino Cennini s-a născut la Colle di Valdelsa, ca fiu al lui Andrea Cennini. Data naşterii rămâne necunoscută. Din rândurile dedicate lui dc către Vasari în *Viaţa lui Agnolo Gaddi* şi din aluziile autobiografice conţinutc de *Tratatul de pictură,* aflăm că Cennini a fost timp de doisprezece ani ucenicul lui Agnolo. O reconstituire a activităţii de pictor a lui Cennini a fost de curând întreprinsă de M. Boskovits, „Cennino Cennini — Pittore nonconformista“, în *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XVII (1973), caietul 2-9, pp. 29-50. Din operele atribuite de către M. Boskovits (frescele de la San Lucchese din Poggibonsi, tabernacolul din Via del Castello din Colic di Valdelsa ctc.), arta lui Cennini apare impregnată de goticul internaţional şi destul de depărtată de maniera giottescă.

Nu mult timp după încheierea uceniciei, Cennini pleacă la Padova, unde este angajat ca pictor de casă *(pittore famigliare)* al lui Francesco da Carrara. Ştim cu precizie că se afla aici în 1398, an din care ni s-au păstrat două documente ce se află azi în Arhivele Centrale de Stat din Padova. Aici locuicşte în cartierul San Pietro, împreună cu soţia sa,

trebuie să fi fost un fel de mic maestru din timpurile ultime ale giottiştilor toscani, apăsat de prestigiul Maestrului şi umbrit de colegii săi de generaţie: Spinello,

Starnina-„ciompul“, Niccolo di Pietro Gerini, Lorenzo Monaco. O oarecare modestie îl împiedică însă să apară în ochii posterităţii ca un ambiţios nesatisfăcut: „un mic meşteşugar ce se îndeletniceşte cu arta picturii" — astfel ni se prezintă el, prin cuvinte care trec, poate, dincolo de o umilinţă medievală obligatorie. Iar mai târziu, peste un secol şi jumătate, el îşi va găsi locul în prima „istorie a artelor italiene", *Vieţile* lui Vasari: „Şi vrând el, deoarece nu reuşise să înveţe a picta în mod desăvârşit, să ştie cel puţin folosinţa culorii, a temperei, a cleiurilor şi a tencuirii, şi de care anume culori e bine să ne ferim a le amesteca; şi în fine multe alte sfaturi (asupra cărora nu are rost să zăbovim fiind astăzi prea bine cunoscute) care pe vremea aceea erau mari taine şi minunate (...)

---

*donna* Ricca. La Padova meditează şi scrie, după toate probabilităţile, *Cartea despre artă (II libro dell'arte,* tipărită apoi şi sub titlul de *Trattato della pittura).* Tipul de scriere, calchiat după modelul enciclopedist medieval în vogă la Padova, terminologia venetă, folosită adesea de către autor, şi, în fine, dedicaţia care-l cuprinde şi pe Sfântul Anton, patronul Padovei, toate sunt elemente în sprijinul acestei ipoteze.

Nu ştim nimic nici despre data morţii lui Cennini, dar pare azi cu desăvârşire exclusă legenda încarcerării sale în închisoarea *delle Stinche,* unde — după unii comentatori mai vechi — ar fi şi murit. Mai probabil este însă că un încarccrat al aceleiaşi închisori a datornicilor i-a copiat manuscrisul (codicele păstrat azi la *Laurenziana* din Florenţa), pe care îl datează în final cu data de 31 iulie 1437. De la Vasari ştim că în secolul al XVI-lea manuscrisul se afla în mâinile unui anumit Giuliano, bijutier sienez.

Perioada în care a fost scris *Tratatul* rămâne, după toate probabilităţile, sfârşitul secolului al XlV-lea, reflectându-se aici experienţa atelierelor giotteşti toscane şi, poate, a celor padovane.

Giorgio Vasari, Le Vite de'piu eccelentipittori, scultori ed archi- letti, ed. Milanesi, Milano, Florenţa 1878-1906, voi. I (Vita di Agnolo Gaddi). [Vezi şi Vieţile pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor, trad. de Ştefan Crudu, Meridiane, Bucureşti, 1968 — n. ed.]

Cennini di Drea Cennini a scris cu mâna sa o carte."[1]

Punctul în care *Tratatul* lui Cennini se inserează în cultura figurativă a Prerenaşterii ar apărea în acest fel clar indicat încă dc pe vremea lui Vasari: practica de atelier generează teoretizarea tehnică. Raportul dintre aceşti doi termeni nu explică însă complet înălţimea conştiinţei artistice a epocii şi — ca o consecinţă — nu explică decât parţial semnificaţia *Tratatului de pictură.* Aceasta face corp comun cu cel puţin încă două manifestări ale concepţiei despre artă la sfârşitul Evului Mediu: exegeza iconografică şi speculaţia estetico-fi- lozofică.

Pentru Occidentul latin, repertoriul iconografic era deja fixat: *Legenda Aurea,* a lui Jacobus de Voragine, cuprindea indicaţiile necesare pentru reprezentarea scenelor biblice („legale“ ori apocrife) şi a vieţilor sfinţilor, iar pentru sfinţii „moderni", de tipul Sfântului Francisc, se elaborau prompt tramele iconografice necesare. începând cu cea de-a doua jumătate a Duecento-ului, conştiinţa estetică suferă însă transformări radicale, şi însăşi apariţia *Cărţii* lui Cennini nu poate fi apreciată în reala ei valoare fără integrarea sa în mutaţiile de sensibilitate.

La o primă vedere, nimic nu deosebeşte *Tratatul* lui Cennini de reţetariile tehnice medievale, de felul celui al lui Teofil sau al lui „pseudo-Heraclius“ (secolul X). Existenţa lor în sânul culturii medievale era consecinţa firească a direcţiei de dezvoltare a artelor impusă de autoritatea bisericească. Conciliul de la Niceea din 787 fixase regula care va domina secolele următoare: comanditarii operelor sunt posesori de *ingenium* şi *traditio,* iar meşterii posedă dreptul la *ars,* la dexteritatea execuţiei manuale. Intre facultatea ideativă şi cea productivă intervine un hiatus ai cărui moştenitori sunt Teofil, „pseudo-Heraclius" şi — într-o anumită măsură — Cennini.

Lucrarea acestuia din urmă pare a debuta ca o carte despre *ars.* Pictura, pentru Cennini, „se deprinde lucrând cu mâinile", este o activitate care îşi are originea în munca impusă strămoşilor omenirii întru mântuire.

Până aici, nici o deosebire fundamentală între concepţia lui Cennini şi cea tradiţional-medievală. Teofil văzuse şi el originea

artei în truda expiatorie a plugăritului şi torsului, ca prime activităţi manuale productive.[1] Numai că acum apare şi o zonă de conflict, în care, cu timiditate, se încearcă, cu sprijinul nemărturisit al lui Aristotel[2], o diferenţiere a „creaţiei" de simpla „producţie". Din nucleul prim al activităţii, ca muncă productivă, „veniră la rând multe meşteşuguri, născute din nevoie şi neasemănătoare unul cu altul, şi fiecare cerând mai multă pricepere decât altul, căci nu puteau fi toate deopotrivă, deoarece ştiinţa e cea mai vrednică de cinste. Iar după asta urmează un meşteşug care coboară din ştiinţă, care îşi are obârşia într-însa, şi care se deprinde lucrând cu mâinile: şi acest meşteşug poartă numele d *c pictură* (...). A.şa că i se cuvine pe bună dreptate să treacă pe locul al doilea, după ştiinţă, şi să fie încununată de Poezie"[3].

Două idei fundamentale trebuie desprinse din aceste observaţii ale lui Cennini. Prima, medievală încă, dar extrem de semnificativă, este aceea a originii artei în *necessitas:* ca activitate născută direct din muncă, pictura este unul dintre multele „meşteşuguri izvorâte din nevoie" (*arte bisogne- voli),* deci o *activitate necesară* care umple anumite nevoi umane. Cea de-a doua idee, care ne introduce direct în miezul conflictului artistic şi cultural al *Trecento*-ului, este aceea a ierarhiei *Ştiinţă* (filozofie) - *Artă* (plastică) - *Poezie.* Arta, pentru Cennini, urmează imediat ştiinţa şi precedă poezia[4] în cadrul activităţilor productive superioare. Ideea, de o noutate absolută, acoperă un arc larg de semnificaţii, unele greu de bănuit de la bun început: cu toate că rămâne în primul rând o activitate manuală, arta are un loc mediu între ştiinţă şi poezie. Ne aflăm, fără îndoială, în cadrul unei

1 Theophilus Presbyter, *Diversarum Artium Schedula,* Cartea întâi, Prolog.

2 *Cf.* Aristotel, *Metafizica,* 1,1, 5: „Apoi, artele noi s-au înmulţit, îîidrcptându-se unele către trebuinţele vieţii, altele către desfătarea ei.“

3 Cennino Cennini, *Tratatul de pictură,* pp. 35-36.

4 *Cf.* Julius Schlosser-Magnino, *La letteratura artistica*, La Nuova Italia, Florenţa, 1967, p. 94.

atmosfere culturale care în anii imediat următori va permite şi conjuncţia care la Cennini e doar sugerată prin succesiunea subliniată: pe de o parte, va apărea concepţia despre *ars sine scientia nihil est*[1], iar pe de altă parte, se va reînvia adagiul horaţian *ut pictura poesis.*

Se strecoară astfel bănuiala că, în acest moment, vechea dogmă niceeană începe să se clatine. *Ingenium* şi *traditio* (şi vom vedea mai departe — pe larg — integrarea lor cu *ars,* la Cennini) nu mai pot fi despărţite de o activitate care îşi găseşte locul între filozofie şi poezie. Problema devine acum acută, deoarece se pune în discuţie disjuncţia tradiţională între *artes liberales* şi *artes mechanicae}*

Fiind o activitate manuală, arta era legată în mod obişnuit de cele din urmă, fără a-şi găsi însă locul printre ele (dintre „artele mecanice" fac parte: ţesătoria, navigaţia, agricultura, vânătoarea, medicina, călăria). Acest fapt pune şi problema statutului social al artistului alături de considerarea teoretică a artei. La Florenţa, în secolul al XlV-lea, pictorii sunt integraţi, alături de vânzătorii de culori, în corporaţia „medicilor şi spiţerilor"[2]. Spre mijlocul secolului ia fiinţă *Compagnia di San Luca,* cu un statut aparte în sânul aceleiaşi corporaţii, alipindu-se astfel, în mod neoficial, „artelor mecanice".

In ce priveşte posibila lor integrare în cele „liberale" (gramatica, retorica, dialectica — grupate în *trivium* — şi aritmetica, geometria, astronomia, muzica — grupate în *quadrivium* —, conduse toate de teologie), despre aceasta nu putea fi vorba, deşi apar premisele necesare. încă din secolul al XlII-lea, medicina îşi găsise locul în reprezentările figurative ale „artelor liberale'[3], iar arhitectura şi pictura apar pe portalurile catedralelor franceze, ca un fel de apendice al

1 Cuvintele memorabile sunt ale lui Jean Mignot, pronunţate fiind în legătură cu disputa în jurul Domului din Milano (*cf.* J.S. Ackermann, *„Ars sine scientia nihil est* — Gothic Theory of Architecture at the Cathedral ofMilan“,în *The Art Bulletin,'XXX\,2,*1949, pp. 84-111).

2 *Cf.* Frederick Antal, *Florentine Painting and its Social Background,* Kegan Paul, Trcnch, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1948, p. 391.

3 Cf. Emile Mâle, L 'art religieux du XIII[e] siecle en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration, ed. a IX-a, Armând Colin, Paris, 1958, voi. I, p. 182.

acestora.[1] în Italia contemporană lui Cennini, pictura, sculptura şi arhitectura erau reprezentate, în reliefurile Campanilei florentine, ca final la artele mecanice şi prolog la cele liberale.[1] Tot acum apar şi primele voci care revendică pentru pictură drepturi egale cu „artele liberale". Filippo Villani, spre 1400, în *Cronica* sa, pe lângă faptul că citează câţiva pictori printre „bărbaţii iluştri" ai Florenţei, declară răspicat importanţa spirituală a picturii.[2]

Cu toate acestea, în tot Evul Mediu şi în Prerenaştere, artele plastice nu-şi găsesc locul bine stabilit, nici printre „artele liberale", nici printre „artele mecanice". Separarea lor de „artele liberale" nu e lipsită de semnificaţie. Aici domneşte teologia, toate celelalte „arte" fiind — desigur — simple *andllae.* Pictura, ca *ars*, nu poate fi subsumată teologici. Şi acest lucru nu numai datorită faptului că, prin tradiţie, partea ideativă a operei de artă îi revenea teologului, şi deci nu „artei" ca atare, ci pentru că în însăşi concepţia despre *ars* îşi făcea locul o periculoasă infirmare a principiilor teologice: revela- tia formei, născută din procesul activ al muncii creatoare. Din această cauză, pentru mult timp, estetica medievală va

I i o estetică teologică, ireconciliabilă cu orice tentativă de critică aplicată. Dintre toate artele, doar muzica putea fi legată în mod firesc de ierarhia artelor liberale, deoarece însăşi Biblia (Cartea înţelepciunii lui Solomon, 11,20) vorbea despre o construcţie muzicală *(in mensura, et numero, et pondere)*[3] a Lumii.

în această perspectivă, definiţia dată de Cennini picturii transcende, într-o anumită măsură, problema conflictului „arte liberale-arte mecanice" pentru a-şi dezvălui nebănuite conotaţii clasicizante. Pare că distincţia căreia îi este în- tr-adevăr tributar Cennini este cea pe care o face Quintilian între arte „teoretice",

1 *Cf.* Fr. Antal, *op. cit.,* p. 389.

2 „ .. .pictores non inferioris ingegnii hii quos liberales artes fuere magistros" (F. Villani, *De origine civitatis Florentinae et eiusdem jitmosis civibus,* apud Julius Schlosser-Magnino, *op. cit.,* p. 52).

3 *Cf.* E.R. Curtius, *Literatura europeană şi Evul Mediu latin,* trad. rom. de A. Armbruster, Univers, Bucureşti, 1970, p. 625.

„practice" şi „poetice".[4]

„Există mai multe categorii de arte: unele se bazează pe speculaţia teoretică, se limitează adică la înţelegerea şi precizarea faptelor, aşa este astrologia, care nu are o acţiune fizică, ci se mărgineşte la înţelegerea faptului pe care-l are în studiu: de aceea este denumită *theoretike* (teoretică); altele se bazează pe acţiune: aceasta le constituie scopul şi se realizează prin acţiunea însăşi, iar după acţiune nu lasă nici o urmă, o astfel de artă e denumită *praktike* (practică): de felul acesta este dansul; iar altele constau într-o înfăptuire concretă şi îşi ajung scopul în realizarea unei opere pe care o prezintă ochilor: o astfel de artă o denumim*poietike* (productivă): în felul acesta este pictura."[1]

Concepţia despre artă *cz poietike* e preluată de Quintilian direct de la Aristotel. în *Etica Nichomahică,* acesta fixează definiţia esenţei artei: principiul ei este o producţie-zămislire *(poiein)* care trebuie distinsă fie de cunoaştere (*theoretike*), fie de simplul „a face" care are un scop determinat legat de trai *(praktike).*[2] Cennino Cennini consideră arta un asemenea mod de „a produce", dar filiera Aristotel-Quintilian pare a se împleti cu tradiţia medievală reprezentată de Vincenţiu din Beauvais, care complică lucrurile cu obişnuita dezinvoltură a epocii: păcatul originar are trei cauze, şi anume ignoranţa, lăcomia, slăbiciunea. Faţă de acestea reacţionează trei forţe divine: *sapientia* (forţa intelectuală), *virtus* (forţa morală) şi *necessitas* (forţa practică). Acestora le corespund trei activităţi umane: ştiinţa (*theoretica*), etica *{practica*), arta *(mecanica).*[3]

---

4 Posibile preluări din Quintilian au fost observate însă în alt context, de către Lionello Venturi, *Istoria criticii de artă,* trad. rom. de Constanţa Tănăsescu, Univers, Bucureşti, 1970, p. 94.

1 M. Fabius Quintilianus, *Arta oratorică,* trad. rom. de Maria Hetco, Minerva, Bucureşti, 1974, voi. I, p. 209.

2 Aristotel, *Etica Nicomahică,* I, 1.

3 Vincentius Bellovacensis, *Speculum Naturale, Historiale, Doc- trinale,* apud Mâle, *op. cit.,* pp. 141 şi urm.

## 2. Arta ca fantezie

II

I

Concepția lui Cennini va trece clasificările clasice prin filtrul lui Vincențiu din Beauvais: arta este „producere" în sensul d *cpoietike,* dar ea se naște din *necessitas* (este „un meșteșug izvorât din nevoie") și ca atare va avea un caracter de *ars mechanica (operazione a mano).* Coroborarea de elemente clasice și medievale este aici, prin sine însăși, semnificativă. Ea va apărea la toate nivelurile textului lui Cennini. Abia în plină Renaștere, când se va relua și amplifica teoria artei ca „formativitate", se va reuși desprinderea definitivă de problematica artelor „mecanice" în numele unei superioare *energheia,* principiu ideativ și plăsmuitor dc forme: Michelangelo este poate expresia cca mai înaltă a acestei concepții.

Apare acum mai clară și distincția fundamentală între *Cartea* lui Cennini și rețetariilc anterioare.[1] Pentru Teofil, lucrarea *Sckedula diversarium artium* avea drept țintă „decorarea Casei Domnului"[2]. Cennini are un cu totul alt scop: vrea să arate cum se poate învăța pictura. El face pasul decisiv prin care pictura se va ridica pe prima treaptă a unei noi conștiințe estetice. Pentru a fi pictor — spune Cennini — „se cere să ai închipuire bogată *(fantasia)* și iscusință în mâini, să găsești lucrurile nemaivăzute (ascunse sub umbra celor din natură) și pe care să le înfățișezi apoi, cu ajutorul mâinilor, voind să dovedești că ceea ce nu există — este"[3].

Deci, alături de „iscusința mâinilor", pictura implică și „închipuirea" *{fantasia*): aceasta este necesară pentru a găsi „lucrurile nevăzute", în timp ce măiestria manuală e necesară pentru a le fixa, dovedind că „ceea ce nu există — este".

Imaginea fără realitate materială („ceea ce nu există") ajunge astfel să facă parte din lumea concretă, devine — prin *ars* —
o realitate în sine, dar o realitate paradoxală: ceea ce nu există — *este.*

---

1 Distincție subliniată deja de Venturi, *Istoria..., op. cit.,* p. 93.

2 Theophilus Presbyter, *op. cit.,* cartea a III-a, Prolog.

3 Cennino Cennini, *ed. cit.,* p. 36.

Ne întâlnim aici şi cu marea noutate a concepţiei lui Cennini, poate într-una dintre manifestările ei cele mai preţioase şi semnificative.

Fantezia, în sine, nu este exclusă din teoria artei din Evul Mediu. Pictura, scria Vicenţiu din Beauvais, *est imago expri- mens species alicujus rei, quasi fictura*[1].

Această *Pictura-quasi fictura* transpare şi în definiţia lui Cennini, numai că la Vincenţiu din Beauvais, ca în tot Evul Mediu, virtualitatea imaginii artistice se datora posesorului de *ingenium,* autorităţii ecleziastice. La Cennini, posibilitatea reprezentării, „a ceea ce nu există — ca fiind", este garantată de sudura facultăţii ideative cu cea productivă („trebuie să ai închipuire bogată şi iscusinţă în mâini").

Este pentru prima oară că într-un tratat despre artele figurative apare subliniată această unitate.[2] Poetica trecen- tistă indicase însă, incidental, această caracteristică a actului de creaţie. Dante este poate primul care consideră că abilitatea tehnică trebuie să fie însoţită de fantezie pentru a reprezenta ca real ceea ce de fapt este pură imagine[3]:

... Fmi son un che quando

Amor mi spira, noto; ed a quel modo
Che detta dentro, vo significando[x].

Mai concret şi mai legat dc problema artelor plastice este însă Petrarca. Cele două sonete dedicate lui Simonc Martini rezumă o concepţie novatoare, pe care, pe plan teoretic, o va prelua şi Cennini:

Ma certo il mio Simon fu in paradiso onde
questa gentile donna si parte ivi la vide, e la
ritrasse in carte per lafede qua giu del suo

---

1 *Speculum doctrinale* XI, XIX, apud Rosario Aussunto, *La Critica d'arte nelpensiero medievale,* Il Saggiatore, Milano, 1961, p. 290.

2 *Cf.* Lionello Venturi, „La critica d'arte alia fine del Trecento", în *L'Arte,* 1925, pp. 239 şi urm.

3 *Cf.* Schlosser-Magnino, *op. cit.,* p. 94.

bel viso.

II

L'opra fu ben di quelle che nel cielo si ponno imaginar, no qui tra noi, ove le membra fanno all'alma velo.[1]

şi

Quando giunse a Simon l'alto concetto ch'a mio nome glipose in man lo stile, s'avesse dato a l'opera gentile colla figura voce ed inteletto

di sospir molti mi sgombrava il petto...[2]

---

1 Petrarca, „Simon carc-a urcat până-n tărie/ dc unde ea pogoară de departe/ ca zugrăvind-o, pc pământ să-i poarte/ frumosul chip drept dulce mărturie/ /. în ceruri a-nchipuit-o atât de pură,/ nu pe pământ, aici unde se-mbracă/ sufletul nostru-n trup ca-ntr-o armură" (trad. de Eta Boeriu).

2 Petrarca: „Când inspirat, în mâna lui dibace/ la-ndemnul meu Simone luă penelul/ dacă-şi putea însufleți modelul/ dându-i glas acestci guri ce tace/ M-ar fi scăpat de dorul ce mă face/ să nu pun preț pe cc-a pus preț mişelul/ căci chipul ei mai blând decât c mielul/ mi se vădește promițându-mi pace" (trad. de Eta Boeriu).

Fantezia îl poartă pe artist în lumea imaginilor şi a ideilor *(Simon fu in Paradiso);* aici găseşte „lucruri nemaivăzute" — cum ar fi spus Cennini — pe care le zugrăveşte ca o mărturie a celor văzute. Diferenţa dintre *ingenium* şi *ars* se şterge: însuşi *ingenium*-ul (*l'alto concetto)* prilejuieşte activitatea manuală (*glipose in mano lo stile).*[1]

Această atmosferă culturală propice îi permite lui Cennini să pledeze pentru libertatea imaginativă a artistului. Astfel, în pasajul imediat următor, care constituie, *in nuce,* un model pentru tipul *deparagone* de mai târziu, el scrie: „Poetul — prin însuşirea pe care o are — se simte vrednic şi liber de a putea alcătui versuri, de a lega împreună pe « da » şi pe « nu », după cum îi place, după vrerea sa, şi pictorului de asemenea îi este dată libertatea de a putea zugrăvi o figură fie în picioare, fie stând jos, jumătate om-jumătatc cal (se atinge aici, în spirit horaţian, problema „bizarului" — *n.n.*), după cum îi place, după închipuirea sa."[2]

3. Ars - ingenium - traditio

Iată deci că *Tratatul* lui Cennini ni se înfăţişează a fi un tratat despre *ars,* în sensul vechilor conotaţii medievale, dar despre o *ars* angrenată într-o problematică mai complexă, care absoarbe dexteritatea tehnică alături de *ingenium,* într-o activitate care tinde către „artele liberale". Pentru a se desprinde complet de dogma medievală, concepţia despre artă trebuie să includă însă, pe lângă *ingenium*, şi acea *traditio* pe care Conciliul niceean o refuză artistului. Şi aici încă o dată Cennini face un pas important. In concepţia lui *pictura se poate învăţa.*

Ideea apare şi la Teofil („orice artă se însuşeşte treptat şi puţin câte puţin... Mulţumită operelor multor maeştri va creşte îndemânarea ta artistică... Să te supui deci servituţii şcolii şi să te ardă dorinţa de învăţătură" şi este tipică pentru Evul Mediu. Şi la Cennini arta se poate, e drept, învăţa: va creşte astfel „îndemânarea artistică". Ne aflăm din nou în faţa problemei „artei ca meserie". Nu trebuie însă să uităm că o concepţie asemănătoare apăruse deja din Antichitatea clasică. Horaţiu şi Quintilian[3] făcuseră deosebirea dintre *versificator şxpoeta,* dintre

1 *Cf.* Schlosser-Magnino, *op. cit.,* p. 94.

2 Cennino Cennini, *ed. cit.,* p. 36.

3 Horaţiu, *Satire,* I, 1, 40 şi II, 1, 28; Quintilian, *Arta oratorică,*

scriitorul care posedă un meşteşug „învăţabil" şi „transmisibil" şi poetul „inspirat". In abordarea problemelor picturii din Trecento se va face o distincţie asemănătoare între *dipintor* şi *maestro*.[1]

Cennini cumulează din nou izvoarele şi se vădeşte posesorul unui spirit clădit pe o bază medievală, dar cu aspiraţii de tip umanist. El se consideră continuatorul drumului deschis de către Giotto în pictura italiană, prin lunga filieră a uceniciilor anterioare: „Am primit întâile îndrumări în sus- numita artă, timp de doisprezece ani, de la fiul lui Taddeo, Agnolo, din Florenţa, care mi-a fost meşter, şi care el însuşi învăţă această artă de la Taddeo, tatăl său: iar tatăl său a fost botezat de Giotto, fiindu-i ucenic timp de douăzeci şi patru de ani."[2]

Pictura, aşa cum doreşte să o împărtăşească Cennini prin *Cartea* sa, este deci pictura unei întregi tradiţii de atelier, şi nu doar însumarea invenţiilor tehnice; ea este primul *fir al tradiţiei istorice a picturii italiene.* Aceasta pleacă de la Giotto (il. 13, 14). Prin ce este el important? „Giotto", răspunde Cennini, „schimbă arta picturii, aducând-o de la forma greacă la cea latină, modernă; el stăpâni arta cea mai desăvârşită pe care a avut-o vreodată cineva"[3]. Temelia culturală

X, 1, 89. Vezi şi E.R. Curtius, *ed. cit.,* p. 541.

1 Astfel Sachetti în Novella 136 (Nella cittâ di Firenze furono giă cerţi dipintori a altri maeştri...).

2 Cennino Cennini, *ed. cit.,* p. 36.

3 Ibidem.

a Maestrului ni se indică a fi arta bizantină *(ilgreco*); limbajul pe care îl instaurează este însă cel gotic *(il moderne*>)* „european". Giotto nu se limitează însă la atât: pe fundamentul bizantin, părăsit în favoarea limbajului gotic, el clădeşte o pictură „latină", adică o pictură care e şi „națională", italiană, dar şi legată de o ambianță istorică determinată: Antichitatea. Acest limbaj complex îl poartă pe Giotto la stăpânirea artei „celei mai desăvârşite pe care a avut-o vreodată cineva".

Noua pictură, care ia naştere în cadrul unei revoluții artistice cu largi implicații culturale, va forma izvorul uceniciilor ulterioare. Ucenicia, ca şi revoluția giottescă, nu se pune acum în primul rând în termeni tehnici, ci în termeni de limbaj, în termeni de istoric a formei. Fundamental în această privință este cel de-al doilea pasaj din *Tratat*, în care se abordează problema „învățării artei" (repetițiile nu sunt desigur accidentale): „Tine-te însă de sfatul pe care ți-1 voi da eu" — scrie Cennini — „căci Giotto, marele meşter, aşa colora. El I-a avut ca ucenic — timp dc douăzeci şi patru de ani — pe Taddeo Gaddi, florentinul (il. 15-16), care era finul său; la rândul său, Taddeo I-a avut ucenic pe Agnolo, fiul său (il. 17-18), iar Agnolo m-a avut pe mine ucenic, timp de doisprezece ani, şi-n felul acesta m-a pus să colorez, în felul în care el, Agnolo, a colorat mult mai frumos şi mult mai strălucitor decât a făcut Taddeo, taică-său"[1].

Problema culorii este deci o problemă a experienței tehnice directe. Ea este însă, în acelaşi timp, şi un element de limbaj pictural: culoarea este într-un fel folosită în *maniera greca,* şi în alt fel în *maniera moderna*; altcumva este integrată expresiei de către Giotto, altcumva de către Agnolo.
Urmărind aceste moduri în dualitatea lor tehnică şi expresivă, şi neuitând experiența „marelui meştcr" — ne spune Cennini —, se va putea ajunge la o perfectă stăpânire a penelului.

Toate aceste elemente ne sunt cu totul suficiente pentru a putea afirma că protagonista *Tratatului* lui Cennini nu mai este simpla *ars* în accepția medievală a termenului. Lucrarea sa rămâne, fără îndoială, o încercare de sistematizare a experienței tehnice din atelierele giotteşti şi postgiotteşti, a *experienței transmisibile.* Aceasta este în primul rând de natură tehnică. Contextul firesc al experienței artistice apare însă acum a fi, pe de o parte, *fantasia*, şi, pe de altă parte, tradiția

1 Cennino Cennini, *ed. cit.,* p. 79.

istorică. Artistul devine posesorul unui domeniu complex care îi era refuzat de dogma medievală: *ingenium* şi *traditio* sunt absorbite în conceptul larg dc *ars*, şi nu vor mai putea fi distinse, dc acum înainte, decât prin brutale, artificiale şi anacronice tentative.

In aceiaşi ani cu Cennini, Filippo Villani, avocatul promovării picturii printre artele liberale, va putea să opereze o distincție de principiu între „manierele" diverşilor tre- centişti, deveniți acum „oameni iluștri ai Florenței": Giotto este şi aici „marele maestru", atât de perfect în arta sa, încât refuză comentariul; Maso este stilistul prin excelență, el pictează *mirabili et incredibili venustate,* Stefano este neîntrecut în redarea anatomici, o adevărată *nature symia,* iar Taddeo Gaddi apare ca specialist al ambientărilor arhitec-turale ale imaginii, astfel încât poate fi socotit *un nou Vitruviu.*[1]

La mijlocul secolului următor, Lorenzo Ghiberti elaborează, pe baza trecentescă, prima istorie a artiştilor italieni, care începe cu Cimabue, asemenea marii opere de mai târziu a lui Vasari.

Putem spune deci fără exagerare că rudimentara schiță a evoluției figurative pe care ne-o prezintă Cennini în linia tradiției Giotto-Taddeo-Agnolo-Cennini este prima tentativă, modestă desigur, de abordare a problemei artei în componenta sa istorică. Arta este un limbaj — spune Cennini —, un limbaj care are propria sa istorie. Cucerirea este de o însemnătate capitală, cu atât mai mult cu cât tot acum apare, alături de termenii experienței artistice medievale — unificați —, un concept nou: *natura.*

4. Natura-exemplum- forma

„Osteneşte-te şi desfată-te copiind întruna cele mai bune lucrări pe care le vei putea găsi şi care sunt ieşite din mâinile meşterilor de seamă. Şi dacă te afli într-un loc unde au fost mulți meşteri buni, cu atât mai bine pentru tine. Dar îți dau un sfat: bagă de seamă şi alege întotdeauna pe cel mai bun şi care are cea mai mare faimă: şi, urmărindu-1 zi cu zi, ar fi împotriva firii să nu prinzi ceva din

1 F. Villani, „De Famosis civibus", fragment publicat de C. Frey, în *II libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze,* Berlin, 1892, pp. 73-74.

modul său de a lucra, din felul său de a fi; în schimb, de te apuci să copiezi astăzi după meşterul acesta, mâine după celălalt, nu vei izbuti să prinzi ceva nici din felul de a lucra al unuia, nici din al celuilalt, şi vei ajunge, fără să vrei, un om cu o închipuire cam ciudată, căci fiecare mod dc lucru al cutărui meşter îți va hărțui mintea. Azi vei vrea să faci ca meşterul acesta, mâine cum face celălalt, şi-n felul acesta nu vei ajunge vreodată să-i copiezi pe vreunul cu desăvârşire. Dacă îl urmezi neîncetat pe unul singur, numai lipsa de deşteptăciune te-ar face să nu tragi din asta vreun folos. Şi atunci ți se va întâmpla — dacă natura te va dărui cât de cât cu închipuire — să ajungi să ai un mod al tău propriu de a lucra, şi acesta nu va putea fi decât bun; deoarece mâna — deşteptăciunea ta fiind obişnuită să adune flori — n-ar şti să semene spini.

Fii cu luare-aminte! Cea mai desăvârşită călăuză pe care

o poți avea, ca şi cea mai bună direcție pe care o poți urma spre poarta sărbătorească a desenului, este natura.
Ea întrece toate modelele, şi numai pe ea trebuie s-o urmezi cu înflăcărare..."[1]

Am recurs la acest lung citat datorită importanței sale cu totul deosebite în stabilirea concepției artistice a lui Cennini. Sfaturile sale împotriva eclectismului nu sunt întâmplătoare. Eclectismul devine posibil chiar în momentul în care limbajul artistic a atins o autonomie şi o diferențiere potrivite „manierei" fiecărui creator în parte. Eclectismul — în sine — este un pericol „modern", de neconccput, de pildă, ca problemă în pictura romanică ori bizantină.[2] împotriva acestuia există desigur un remediu: lucrul după natură.

Trebuie să ne ferim de o apreciere pripită a noutăților de necontestat pe care le aduce *Cartea* lui Cennini. Natura este la el „cea mai desăvârşită călăuză", dar nu şi cea dintâi. Arta se învață în atelier, dar momentul al doilea al uceniciei este cel al contactului cu natura.

1 Cennino Cennini, *ed. cit.,* p. 50.

2 Cf. V.I. Stoichiță, Ucenicia lui Duccio di Buoninsegna. Studii despre cultura figurativă a secolului al Xlll-lea, Meridiane, Bucureşti, 1976, pp. 24-25.

Prin această consecuție atc- lier-natură se va ajunge la stăpânirea meşteşugului și la posesiunea unei arte înalte. Suntem încă departe de un Leonardo care, primul dintre toți, va substitui studiul naturii imitării vechilor maeştri; dar suntem — în aceeaşi măsură — departe de tradiția medievală reprezentată de *Erminia* pictorilor de la Athos, care prevedea aproape în exclusivitate studiul monumentelor tradiționale. Prin această cale de mijloc a lui Cennini — prerenascentistă, dar postmedie- vală —, problema statutului imaginii artistice prezintă o fizionomie cu totul aparte, care trebuie măcar sumar clarificată.

Problema reprezentării, aşa cum este pusă în *Tratat*, este în primul rând o problemă de limbaj. Termenul folosit de Cennini pentru a defini raportul cu natura este *ritrarre* și nu *imitare,* aşa cum va fi codificat în secolul al XVI-lea (Vasari-Danti). *Ritrarre* înseamnă „a traduce", „a transpune", a „re-prezenta". Care este acțiunea pictorului ? se întreabă Cennini. Răspunsul este bine cunoscut: găseşte lucruri nevăzute, ascunse sub umbra celor din natură (...), voind să dovedească faptul că ceea ce nu există — este.

Această demonstrație este însuși actul picturii, adică *il ritrarre*, „traducerea", „re-prezentarea“. Raportul care se instaurează este cel de la limbaj la limbaj, de la formă la formă. Natura lui Cennini este natura tipic medievală: Natura — Limbaj, Natura — Carte. Căutarea semnificațiilor ascunse *(le cose non vedute),* actul picturii deci, este o operație care angajează în primul rând vizualitatea. Semnificația relațiilor vizibile va fi astfel adusă la lumină: ceea ce pare că nu există — *este.* Nu putem afla, credem, o definire mai plină dc miez a întregii picturi trecentiste decât aceasta pe care ne-a lăsat-o însăşi epoca. Dacă „gustul primitivilor" este într-adevăr „gustul revelației", aşa cum s-a sugerat într-un celebru eseu[1], atunci Cennini a fost primul său teo- retician.

Incă o dată, experiența artistică este împinsă spre sfera intelectului, fapt observat în epocă şi de polul „receptor" al operelor, „amatorul de artă". „Giotto" — scrie Boccaccio[2]

1 Lionello Venturi, *II gusto dei primitivi,* Zanichelli, Bologna, 1926.

2 Giovanni Boccaccio, *Decameronul* (Ziua a şasea, povestirea a cincea), traducere de Eta Boeriu, voi. II, Editura de Stat pentru Lite-

— „e acela care a adus iar la lumină arta, ce atâtea veacuri zăcuse îngropată sub rătăcirea unora care zugrăveau mai mult spre a desfăta ochii prostimii, decât spre a mulțumi mințile celor înțelepți *(lo intelletto dei savii)"*. Contrastul ilustrat de scriitor este, desigur, cel dintre gustul medieval al materiei colorate şi strălucitoare şi noile probleme ale reprezentării, introduse de poetica trecentistă. Angrenate în contextul spiritual al epocii, aceste probleme ne apar ca

ratură şi Artă, Bucureşti, 1958, pp. 119-122.

rezolvate de către Cennini cu instrumentele cele mai înaintate ale gândirii Evului Mediu. Fără să fie un filozof, Cennini absoarbe probabil din atmosfera vremii o bază teoretică destul de precisă. Aceasta ni se înfățișează a fi — lucru verificabil la toți trecentiștii care au scris despre artă — fundamental nominalistă.[1]

In celebra sa definiție dată picturii, Cennini pare a preconiza o pictură ca reprezentare a universaliilor, dar a uni- versaliilor care se află *in re* şi care *non sunt realia*, care deci nu au o existență de sine stătătoare decât pe planul imaginii transpuse. Doar o astfel de concepție permite „traducerea" din limbajul naturii în limbajul pictural. Paralel cu acest incontestabil pas înainte față de tradiția medievală[2], se observă mutația criteriilor de receptare ale operei, criterii intelectuale, aşa cum am văzut că apăruseră deja la Boccaccio. Dispare analiza abstractă făcută în numele unei idei imuabile:*pulchritudo, venustas* etc. Analiza va căuta — şi ea — aceste criterii *m* re, în operă. Iată deci că Cennini ne va vorbi despre stil, valorație, inserție spațială, relief, anatomie etc.

Toate aceste elemente noi de evaluare a operei de artă vădesc apariția unei concepții estetice în Trecento, care își găsește concretizarea în opoziția dintre noul *ritrarre al naturale* şi vechiul *dipingere con esempio. Dipingere con esempio* indica în mod obişnuit integrarea artistului într-o scrie iconografică prestabilită de la care orice abatere era interzisă. Procedeul, departe de a mai fi tiranic şi obligatoriu, mai transpare însă şi în *Tratatul* lui Cennini: „Inccpe, apoi, să desenezi după model (*con esempio)* lucruri cât mai uşoare cu putință ca să-ți obişnuiești mâna."[3] Tot astfel îl vom întâlni evocat şi de Dante în *Purgatoriu (... come pintor che con esempiopinge/disegnerei)*.[4] *„A* picta după model" (*dipingere con esempio)* persistă doar ca o treaptă obligatorie a uceniciei şi se confundă cu studiul maeştrilor „pentru obişnuirea mâinii", care trebuie

1 *Cf.* Rosario Assunto, *op. cit.,* p. 303.

2 Assunto, *loc. cit.,* vede prin această apartenență la nominalism o depăşire a Evului Mediu. Problema punându-se în termeni de „ceartă a universaliilor[11], apartenența la problematica Evului Mediu ni se pare a fi însă indiscutabilă.

3 Cennino Cennini, *ed. cit.,* p. 40.

4 Dante, *Divina Comedie, Purgatoriul,* XXXII, 64-65, în traducerea Etei Boeriu, „ca pictorul după model, şi eu/ aş zugrăvi cum adormii pe plai“.

urmat apoi de studiul naturii ce „întrece toate modelele". Acest program dual al uceniciei de pictor, care va persista până la cel mai elaborat învăţământ academic al epocii moderne, va zămisli un nou concept, care apare — şi el — pentru prima oară în *Trecento.* Acesta este *dipingere per forma.* Prima sa menţionare în conştiinţa estetică trecentistă se găseşte în celebra discuţie despre cauzele diluării tradiţiei picturale conţinută de una dintre „istorioarele" *(Novela 136)* lui Sachetti. Nu este lipsit de însemnătate faptul că cel care încearcă să dea aici o explicaţie acestor cauze este Taddeo Gaddi — strămoşul direct al lui Cennini: *Per certo assai valenti dipintori sono stati, e che hanno dipinto per forma, ma questa arte e cenuta e viene mancando tutto di.*[1] Acum conceptul de formă a devenit deja echivalent cu cel de valoare estetică. *Dipingere per forma* subsumează atât pe *ritrarre al naturale,* cât şi pe *dipingere con esempio* (în sensul exerciţiului formal), indicând cizelarea imaginii — nu atât tehnică, cât figurativă — astfel încât actul picturii, „traducerea" limbajului realităţii vizibile în limbaj pictural, să aibă sorţi de împlinire.

înţelegem astfel dualitatea intimă a întregii structuri a *Tratatului* lui Cennini, dualitate ce se reflectă în mai toate pasajele capitale. Astfel, după cum s-a mai observat, Cennini vorbeşte despre lumina solară din stânga ca fiind cea mai indicată pentru obţinerea celor mai potrivite efecte de clarobscur (cap. VIII), în acelaşi timp apar însă codificările tipic medievale ale clarobscurului, aşa cum le cunoaştem din *Erminia de la Athos*: părţile subliniate cu umbre trebuie să fie nasul, buzele, colţurile gurii etc. (cap. LXVII). Tot aşa, în pasajele care se ocupă dc elementele de peisaj, apar sugestii uimitoare de „perspectivă aeriană". „Când ai de făcut munţi care par mai în depărtare, fă culorile mai închise; iar când vrei să pară mai în apropiere, fă culorile mai deschise"[2], pentru ca, imediat după aceea, să revină la abordarea unui *exemplum* deghizat în indicarea procedeului reprezentării munţilor după bucăţi de stâncă aduse în atelier (cap. LXXXVIII).

De o noutate exemplară faţă de Evul Mediu[3], *Cartea* lui Cennini nu

1 „Desigur că au existat mulţi pictori de valoare şi care pictau întru frumuseţea formei, dar această artă a început şi continuă să se piardă încetul cu încetul." J. Schlosser-Magnino, *op. cit.,* p. 95.

2 Cennino Cennini, *ed. cit.,* p. 91.

3 Noutatea apare cu atât mai semnificativă, cu cât, în plin secol al XV-lea în Europa, se mai scriu încă tratate de tipul tradiţional al

este însă decât un preludiu la teoria umanistă a artei. Lipseşte din opera sa înțelegerea Antichității, în afară de acel apel la un limbaj „latin" al picturii, care după cum am văzut are poate în primul rând înțelesul de „limbaj național", şi abia apoi „clasic". In consecință, va fi aici cxplicată existența nudurilor antice prin calchierea mecanică a figurii umane şi se va arăta aproape înduioşător de naiv când abordează problemele anatomiei: „Bărbatul are în partea stângă a pieptului o coastă mai puțin decât femeia."[1]

Cu toate acestea, *Cartea* lui Cennini conține prima abordare largă — după cea a lui Vitruviu — a teoriei proporțiilor (cap. LXX), deschizând calea unei întregi serii de speculații curitmicc din epoca Renaşterii. Dar şi aici apar inerente ambiguități. Cu toate că aflăm acelaşi mod de raportare al întregului la un modul — ca la Vitruviu (III, 1), „fața capului" —, intervin şi contraste însemnate care duc cu gândul

„rețetariilor“ medievale, precum cel din 1431, al lui Jean Le Begue din Paris (*cf.* Schlosser-Magnino, *op. cit.,* p. 32).

1 Cennino Cennini, *ed. cit.,* p. 83.

la o discrepanță accentuată față de canonul clasic.[1] La Vitruviu, „fața“ se cuprindea de zece ori în trup, şi nu întâmplător: numărul 10 se pliază unui ideal de frumuseţe matematică deja stabilit în epocă.[2] La Cennini, „fața“ se cuprinde de opt ori şi două treimi în trup. De aici, repercusiuni nenumărate în cele mai mici raporturi proporționale.

Mult mai aproape ni se arată a fi aici Cennini de tratarea proporțiilor umane făcută de Dionisie din Furna în *Erminia de la Athos*. S-a presupus că *Erminia* preia sugestii din Prerenaşterea italiană.[3] Analiza atentă făcută de Panofsky[4] a demonstrat însă pe deplin că Cennini este încă legat de concepția bizantină a proporționalității, care la rândul ei nu este de origine clasică, ci arabă. Cennini se menține astfel în domeniul strict al „dimensiunilor tehnice" ale corpului uman, tipice pentru o mentalitate dominată încă de tendința schematizării bidimensionale.

Deosebit de elocvent pentru dualitatea concepției lui Cennini este modul de rezolvare a problemei spațiului. Dualitatea ni se înfăţişează a fi aici de fapt a epocii artistice pe care *Cartea* o teoretizează. Experiențele cele mai înaintate ale artiştilor trecentişti nu ajunseseră la crearea unui spațiu omogen al imaginii: Giotto sau Ambrogio Lorenzetti trec poate dincolo dc simple tatonări în această privință, ajungând la abordarea unei perspective empirice, mutabilă în esența ei dc la o operă la alta. Dar, desigur, marele pas spre perspectiva monoculară nu fusese încă făcut.

La Cennini, incertitudinea epocii apare clar ilustrată. Intre „punerea în pagină" şi conceperea spațialității imaginii există un *hiatus*. Zidul se împarte conform preceptelor bidi- mensionalismului (cap. LXVII). Sugerarea adâncimii prin reprezentările de arhitectură — pe

1 E. Panofsky, Artă şi semnificație, op. cit., p. 111.

2 „Anticii au considerat ca perfect numărul 10, căci el a fost inventat după numărul degetelor mâinii (...), la fel i s-a părut şi lui Platon că acest număr e perfect, întrucât întregul rezultă din zece unități, cărora grecii le zic monade“ (Vitruviu, *Despre arhitectură,* trad. rom. de G.M. Cantacuzino, Traian Costa şi Grigore Ionescu, Editura Academiei Republicii Populare Române, Bucureşti, 1964, p. 102).

3 J. Schlosser-Magnino, *op. cit.,* p. 97.

4 E. Panofsky, *Artă şi..., op. cit.,* pp. 77-83.

care o preconizează Cennini — își păstrează un vag aer ocazional și, în oricc caz, empiric: „Cornișa pe care o faci în vârful clădirii trebuie să coboarc, micșorându-se de sus în jos; cornișa de la mijlocul clădirii trebuie să fie peste tot egală și la fel; iar cornișa de la temelia clădirii trebuie să se înalțe în sens invers cornișei de sus, carc coboară."[1]

Raportul dintre figură și spațiu rămâne în acest fel ambiguu. Fără să aibă un principiu ordonator care să guverneze structura în adâncime a imaginii, artistul epocii — „primitivul" — combină după criterii personale o tratare plană, bidimensională, cu sugestii de ambientare perspectivală și
— în fine — cu figuri care trebuie să aibă „relief" (*rilievo*).

Faptul reprezintă însă o importanță deosebită față de tradiția medievală. Oricum ar fi ele rezolvate, noile conccpte ale practicii de atelier și ale „criticii de artă" trecentiste *(il naturale*, *lo sfumare*, *l'ignudo, la maniera, il rilievo* etc.)[2] vădesc, prin însăși apariția lor, existența unui climat novator și plin de sugestii fertile pentru viitor.

Pentru Cennini — teoretician al giottismului — *il rilievo* este o consecință a clarobscurului: „Așadar, urmărind lumina din oricare parte ar veni ea, dă relieful prin tonuri luminoase sau întunecoase."[3] Observă însă că la Agnolo Gaddi forma plastică era atinsă, în primul rând, prin culoare (cap. LXVII). Caracteristic pentru toată epoca apare faptul că nu există încă, la nivelul teoretic, o fuziune profundă între lumină-culoare-spațiu. Avem doar elemente ale unei incipiente interdependențe: lumina sau culoarea dă „relieful"; figura plastică se înscrie într-un spațiu bidimensional, activat în profunzime de elementele arhitecturale etc.

Dar poate conceptul cel mai important care apare la Cennini, și pe care se va clădi mai târziu toată experiența spațială totalizantă a Renașterii, este *II disegno:* „Baza artei și începutul tuturor acestor lucrări făcute cu mâna aflã că sunt desenul și culoarea (...). Așa după cum am spus, trebuie să începi prin desen."[4]

In *Schedula* lui Teofil, pe locul prim apărea culoarea — semn al unei mentalități tradiționale care vedea în sarcina pictorului, înainte de

1 Cennino Cennini, *ed. cit.,* p. 92.

2 *Cf.* Julius Schlosser-Magnino, *op. cit.,* p. 98.

3 Cennino Cennini, *ed. cit.,* p. 40.

4 *Ibidem,* p. 38.

toate, grija pentru *decorum*: „Orice artă se însuşeşte treptat şi încetul cu încetul. Primul pas în arta picturală este compoziția culorilor."[1]

Importanța pe care o capătă „desenul" la Cennini nu are semnificația înlocuirii expresiei cromatice cu una grafică. Concepția despre desen ca *liniamenta* apăruse deja la Teofil.[2] La Cennini însă, „desenul" vizează raportul imagine-rea- litate, ca proiect fundamental ce tinde să includă toate celelalte determinări figurative. Desenul este un principiu atât artistic, cât şi tehnic („baza artei şi a tuturor acestor lucrări făcute cu mâna"), el este înainte de toate un proiect de natură intelectuală *(lo intelletto al disegno si diletta solo*; *il disegno dentro la testa tua).* Anticipând toată glorioasa carieră a „desenului" în teoria artei renascentiste, abordarea acestui concept pe care o face Cennini tinde să acopere, ca determinare mentală, zona fanteziei şi a regulii (incluzând aici rudimentele de perspectivă, de clarobscur, de teorie a proporțiilor etc.), pentru a ne oferi soluția teoretică şi tehnică

1 Theophilus Presbyter, *op. cit.,* Cartea I, Prefață.

2 L. Venturi, *Istoria.,.,op. cit.,* p. 83, consideră „desenul" lui Teofil în sensul expresiei psihologice, în timp ce ni se pare a fi vorba mai degrabă despre opoziția definirii *figurative* a imaginii față de definirea *decorativă,* oferită de culoare.

a fundamentului filozofic al *Tratatului:* prin *disegno* devine posibilă demonstrația *„ceea ce nu există— este".*

Acestea ar fi deci — în linii mari — coordonatele teoretice care formează suportul *Cărții* lui Cennini. Lucrarea rămâne însă, înainte de toate, un ghid practic al meseriei de pictor. Ea trebuie citită — azi — cu conştiința substratului nou de sensibilitate artistică care a generat-o. Dacă ne vom apropia de *Cartea* lui Cennini ca dc un oricare „rețetariu" medieval, nu îi vom putea pătrunde înțelesul, şi aceasta pentru că însuşi autorul se desprinde, incontestabil, de concepția unei arte ca simplă abilitate manuală. Rămâne însă, ca o problemă de maximă importanță, stabilirea locului unde intervine rolul hotărâtor al tehnicii artistice. Iar aici întâlnim, irevocabil, condiția dualistă a lui Cennini.

Mentalitatea Evului Mediu absorbise, în general, arta în producția practică izvorâtă din *necessitas,* dar oferindu-i în acest context un loc special, de culme, ca producție perfectă şi exemplară. Atmosfera artistică din Trecento e încă impregnată de această concepție medievală. Conştiința valorii artistice, ca valoare ideală separată de producția economică, nu există. Această concepție persistă parțial până în plin Quattrocento, când amintirile unui artist mărunt, cum a fost Neri di Bicci, ne vor transmite mărturii prețioase asupra producției unei *bottega* florentine: tablouri, blazoane, intarsii, modele de tapiserie şi broderie, decorații pentru serbări etc. Din alte surse aflăm, de pildă, că rama şi aurirea unei icoane erau mai bine plătite decât icoana însăşi.[1] Iar Cennini însuşi se ocupă în *Tratatul* său de activități cu totul marginale meseriei de pictor, cum ar fi indicațiile cosmetice din ultima parte a *Cărții* (cap. CLXXIX-CLXXX). Apar însă şi elementele unei viziuni contrare, ce pregătesc
Renaşterea. Atacând aceeaşi problemă a raportului dintre artă şi producție, acestea tind să circumscrie fenomenul artistic, legându-1 de o lume a valorilor ideale[2] care mai târziu, în Renaştere, vor constitui

1 Vezi Fr. Antal, *op. cit.,* p. 402, n. 38, care citează un caz elocvent mai ales prin faptul că artistul în cauză este unul dintre numele cele mai mari ale vremii lui Cennini: „In 1385 abatele de la Santa Maria Nuova din Roma plăteşte 50 de florini pentru o ramă, 100 pentru aurire şi 100 pentru executarea unei icoane de către Spinello Aretino.

2 Extrem de semnificativă în acest sens este anecdota povestită dc Sachetti *(Novela* 63) şi preluată apoi de Vasari, după care Giotto s-ar fi revoltat la cerința unui *grossolano artefice* de a-i picta scutul. „Nimeni

însuşi fundamentul noii ideologii.

In spaţiul de confluenţă dintre aceste două tendinţe antitetice se plasează *Cartea* lui Cennini, care nu reflectă nici concepţia medievală artizanală, nici pe cea hegemonic-elitară a burgheziei florentine din Quattrocento, ci nivelul ridicat al unei *Kunstindustrie,* al unei „producţii artistice" fundamentată tehnic, pe de o parte, şi argumentată teoretic, pe de altă parte.

*Il libro dell'arte* ar fi, în traducerea cea mai exactă, *Cartea meseriei*, fără să fie — după câte am încercat să demonstrăm —
o lucrare despre *ars* în stricta accepţiune medievală a termenului. Cennini nu este un teoretician, el adaugă doar — şi aici ni se pare că am putea găsi marea însemnătate a *Cărţii* — termenul care lipsea culturii artistice din Trecento: teoretizarea *culturii tehnice.*

Poetica vremii este ilustrată de către filozofi şi umanişti: Toma d'Aquino, Petrarca, Dante..problemele vizualităţii îşi găsesc deja o amplă tratare ştiinţifică în studiile lui Vitello, cele iconografice continuă tradiţia medievală; în fine, este acum clarificată şi divulgată tehnica artistică, prin opera lui Cennini.

Din această cauză, credem, trebuie să ne ferim, în considerarea fenomenului artistic global, de simplificări excesive. Problema raportului dintre artă şi tehnică trebuie integrată în istoria culturii artistice la fel cu problemele vizualităţii, cu cele ale poeticii sau, mai departe, cu implicaţii ce vin din morală şi religie sau, în general, din raportul cu ideologia vremii. Raportul artă-tehnică, sau tehnică-artă, nu va da — singur — măsura unei personalităţi sau a unei epoci artistice, ci doar alături de celelalte manifestări, legate sau implicate de creaţia artistică, va contribui la definirea extensivă a fenomenului.

Cennini atinge doar marginal problemele care trec dincolo de pura meserie de pictor, dar ele îi servesc drept cadru teoretic tratării tehnice. Artistul, ca individ interesat în constituirea de valori estetice, îşi asumă în faţa tehnicii
o atitudine diferită faţă de cea a producătorului obişnuit de bunuri materiale. Tehnica artistică, aşa cum o tratează Cennini, nu apropie arta de artizanat, ci, din contră, îi oferă un statut aparte; şi aceasta pentru că asistăm acum la abordarea tehnicii sub unghiul *culturii tehnice* şi al *ştiinţei tehnice.* Cartea împărtăşeşte o bogată tradiţie picturală, cea a atelierelor giotteşti şi postgiotteşti din Trecento.

n-a îndrăznit până acum să-mi aducă scutul spre a fi pictat de mine" — ar fi spus maestrul.

Tehnica este meditată şi verificată istoric: tratarea pe care o face Cennini este ştiinţifică. In accst sens, expresia ştiinţifică a experienţei practice *(ars sine scientia nihil est*, spunea — reamintim — un contemporan al lui Cennini) formează temelia pe care se va înălţa prestigiul cultural al noii arte. Opera rezultă dintr-un procedeu tehnic, dar pe baza unei experienţe globale a realului cc se constituie într-un proces anterior celui tehnic — momentul ideativ —, cel tehnic fiind doar actualizarea sa.

Luciditatea şi „modernitatea" lui Cennini apar la o lectură atentă a textului, constituind astăzi o adevărată surpriză. Tratarea tehnică reprezintă un punct dc importanţă fundamentală, dar *singură* nu înseamnă nimic. „.. .Eu îţi dau ca pildă *Cartea* aceasta", scrie Cennini. „Studiind-o zi şi noapte (...) nu vei ajunge niciodată la ceva, nici nu vei putea sta la un loc de cinste printre maeştri."[1]

Cuvintele sale rămân exemplare.

## Critica de artă la Veneția și dilemele picturalității[2]

### Culoarea ca manifestare a „frumuseţii imanente"

In prima jumătate a secolului al XVI-lea, pictura vene- ţiană ajunge la apogeu. Secolul anterior (Vivarini, Bellini, Antonello, Carpaccio) asistase la definirea lentă şi, uneori, contradictorie a unei viziuni plastice a cărei originalitate va transpărea abia mai târziu, odată cu delimitarea „specificului veneţian" faţă de marile centre ale picturii renascentiste şi în special faţă de Florenţa.

Din tradiţia gotică târzie, sensibilitatea cromatică bizantină, plasticismul lui Mantegna, spaţialitatea lui Piero della Francesca şi

1 Cennino Cennini, *ed. cit.,* p. 100.

2 Prezentul studiu a apărut ca prefaţă la volumul *Secolul de aur al picturii veneţiene,* antologie de texte de V.I. Stoichiţă, trad. rom. de Oana Busuioceanu, Meridiane, Bucureşti, 1980. Citatele din Pino, Dolce şi Aretino urmează versiunea amintită.

„realismul" flamanzilor, pictura venețiană se va constitui în datele esențiale ale unei mari culturi figurative. Saltul istoric apare ca o fatalitate: în jurul lui 1500, prin experiența lui Giorgione (il. 23) şi, apoi, prin debutul tânărului Tițian (il. 24,25), Veneția devine o metropolă a picturii italiene. In acest context, necesitatea elaborării unor funda- mente teoretice ale noii picturi apare ca inevitabilă. Evoluția artistică explică apariția criticii; critica explică mecanismul evoluției: „Pictura lui Bellini îşi are desigur meritele ei" — scrie Lodovico Dolce[1] în 1557 — „personajele fiind bine făcute şi capetele frumoase, iar carnația, ca şi veşmintele, destul de naturale. Drept care, e lesne de înțeles că, pentru vremea sa, Bellini era un maestru bun şi iscusit. Dar pe urmă a fost întrecut de Giorgio da Castelfranco, iar acesta — lăsat cu mult în urmă de Tițian — a dat figurilor sale o măreție eroică şi a adus o catifelare a coloritului, cu nuanțe atât de asemănătoare celor din realitate, încât se poate spune, pe drept cuvânt, că maniera lui egalează natura".

Apariția criticii de artă la Veneția nu se datorează numai unui mecanism implacabil care face ca o mare viziune artistică să producă, prin reflex, şi atitudinea critică relativă. La Veneția pare că funcționează încă, în plin secol al XVI-lea, un complex de inferioritate, mascat, după cum se va vedea, într-unul de superioritate. Problema principală era următoarea: este capabilă o viziune picturală (cea venețiană) să concureze cu o alta (cea toscano-romană) în absența unei fundamentări critice ? Şi mai mult: poate fi considerată „vala- bilă“ o pictură „neteoretizabilă“ ?

La aceste întrebări cultura venețiană răspunde printr-o adevărată ofensivă critică.[2] Aceasta avea ca țintă demonstrarea *valabilității* creației venețiene, dincolo de sfera strictă a produsului artistic. Măreția noii picturi trebuie să capete

1 L. Dolce, Dialog despre pictură, intitulat „Aretino... ed. cit., p. 258.

2 P. Pino, *Dialogo di pittura...,* Veneția, 1548 *(ed. cit.,* pp. 176-245); P. Aretino, *Le Lettere,* Veneția, 1537-1557 *(ed. cit.,* pp. 56-169); M. Biondo, *Della nobilissimapittura...,* Veneția, 1549; A.F. Doni, *Disegno del Doni...,* Veneția, 1549; L. Dolce, *Dialogo della pittura...,* Veneția, 1557; F. Sansovino, *Tutte le cose notabili e belle che sono in Veneția,* Veneția, 1556; Cristoforo Sorte, *Osser- vazioni nellapittura...,* Veneția, 1580.

o *evidență teoretică.* „Specificul venețian“ trebuia sondat cu mijloace apte a-i demonstra adecvarea la o poetică clasicizantă, diferită, e drept, de cea a toscanilor, dar prin aceasta cu nimic mai puțin valabilă în clasicismul ei fundamental.

Dacă în Trecento și Quattrocento exegeza plastică a fost aproape inexistentă la Veneția[1], în Cinquecento aceasta

abundă. Concentrarea forțelor este maximă în jurul lui 1550, când sunt activi cei mai de seamă oameni de artă lagunari, gravitând cu toții în jurul lui Tițian: Pino, Dolce, Aretino.

Față de tradiția toscană, eșalonată firesc pe distanța a două secole (între Cennini și Vasari), critica venețiană se impune abia în momentul cel mai delicat — și cel mai propice —, anume acela în care prestigiul lui Tițian permitea reconsiderarea generală a „venețianismului“, inclusiv a celui quattrocentesc.

Noutatea artei (și a criticii) venețiene este, de obicei, indicată în rolul major pe care-l capătă acum *culoarea* față de *desenul* toscanilor. Opoziția este doar un reflex al unui contrast mult mai înalt, care privea înseși fundamentele filozofice ale celor două culturi figurative. Ceea ce face de fapt cultura venețiană este o re-evaluare a *naturii* față de *idee.* Acest lucru se poate observa cu prisosință în tratatele despre artă ale epocii, în care concretizarea problemei în dualitatea *culoare-desen* va fi inevitabilă, dar se poate observa la fel de bine în scrierile filozofice, și mai ales în cele dedicate speculației estetice.

Autoritatea filozofică a florentinilor — Marsilio Ficino — este disputată acum în înseși fundamentele platonice ale concepției sale despre frumos. Agostino Nifo[2], în *De Pulchro et de Amore* (1531), reprezintă în modul cel mai elocvent reacția ambianței padovano-

1 Vezi totuși G.C. Argan, Francesco Colonna e la critica d'arte veneta nel Quattrocento, Torino, f. a.

2 *Cf.* B. Croce, „De Pulchro et de Amore di Agostino Nifo“, în *Studi sulla letteratura cinquecentesca, Quaderni di critica,* XII, 1947; E. Battisti, *Rinascimento e Barocco,* Einaudi, Torino, 1960, pp. 157-174.

venețiene față de ideile exprimate de *Banchetul* lui Ficino: „Ficino, om foarte învățat, declară — fără să distingă cauza de efectul ci — că frumusețea este imaginea lucrului care soseşte către suflet din lucrul însuşi. Ceea ce este fals: într-adevăr, pentru a folosi cuvintele filozofilor, frumusețea în acest caz nu ar fi reală, ci intențională (adică ar exista doar în cuget). Or, imaginea pe care o avem în cuget nu place prin ea însăşi, ci

există deoarece place obiectul a cărui imagine este. In afară de aceasta, imaginile lucrurilor reprezintă ceva, adică frumusețea, şi de aceea în lucrul frumos există adevărata frumusețe, şi este aceasta aceea pe care o caută bărbații învățați."[1] Concepției despre *frumusețea transcendentă* care dominase secolele de înflorire ale artei florentine i se opune o concepție *despre frumusețea imanentă.*

Acest lucru apare încă din primele pagini ale *Dialogului* lui Pino (il. 20, 21), în care discuția despre artă începe cu
o dezbatere asupra frumuseții feminine. Replica toscanului Fabio dată venețianului Lauro („vorbeşti ca venețian, nu ca pictor"[2] şi apoi „te laşi stăpânit de simțuri!"[3]) atinge punctul *dolens* al concepției „senzualiste" a venețienilor despre pictură. Aceasta își va găsi un sprijin important în teoria artei ca „desfătare"[4], fapt prin care Platon va fi complet părăsit în favoarea lui Horațiu.

Credința venețiană în existența unei frumuseți *m re* însoțeşte teoretic o pictură în care *imitarea ideii* tinde să fie înlocuită de imitarea naturii. Opera de artă nu va mai fi „construcție" rațională a imaginii, ci „reflectare" senzorială, simpatetică a naturii. Nimic mai elocvent în acest sens decât contrastul dintre definițiile picturii date de un Pino şi de un Alberti. Dacă pentru Pino opera este în modul cel mai simplu „o imagine a naturii"[5], pentru Alberti ea este „intersecția piramidei vizuale la o distanță dată, cu centru fixat şi cu luminile bine determinate, într-o suprafață cu linii şi culori, reprezentată cu artă"[6].

1 A. Nifo, *De Pulchro et de Amore,* Roma, 1531.

2 P. Pino, Dialog despre pictură, ed. cit., p. 180.

3 P. Pino, *ed. cit.,* p. 182.

4 *Cf.* L. Dolce, *ed. cit.,* p. 307: „ .. .pictura fiind născocită în primul rând pentru a aduce o încântarc, dacă pictorul nu izbuteşte să încânte, rămâne neştiut şi lipsit de renume. Iar când zic încântare, nu mă gândesc la aceea care ia ochii mulțimii şi chiar pe ai pricepătorilor de la prima vedere, ci la desfătarea mereu sporită pe care o încearcă oricine priveşte mai des o lucrare. "

5 La fel şi la Dolcc, *ed. cit.,* p. 268: „Pictura nu este altceva decât imitarea naturii şi, cu cât operele o redau mai îndeaproape, cu atât maestrul e mai desăvârşit...; un pictor este cu atât mai bun şi mai mare cu cât operele lui sunt mai asemănătoare lucrurilor naturale."

6 L.B. Alberti, *Despre pictură,* trad. rom. de G. Lăzărescu, Meri-

Este lesne de înțeles atunci temeiul acuzației pe care Pino

o aduce tratatului lui Alberti în preambulul scrierii sale: „Leon Battista Alberti, florentin şi pictor cunoscut, a întocmit în limba latină un tratat despre pictură, care e însă mai mult de matematică..."[1] Şi tot „firească" apare şi mărturisirea lui Pino, de pe aceeaşi pagină, cu privire la întreprinderea sa: „ ...nici ştiința nici învățătura nu mi-au înzestrat slaba judecată, ci doar de la natură am învățat tot ce gândesc şi fac."[2]

Această apologie a naturii (şi a *imitării* ei în pictură) nu este defel un lucru nou. Nouă este însă modalitatea în care se teoretizează acum la Veneția raportul pictură-natură.

La începuturile literaturii artistice toscane, *Tratatul* lui Cennini dădea naturii un loc secund: în ucenicia unui pictor primează copierea modelelor celebre, urmată imediat de studiul naturii, „cea mai fericită călăuză a pictorului"[3]. în Quattrocento, conceptul de *mimesis* devine garanția „modernității" demersului artistic. Dar deja la Alberti, alături de conceptul de *imitatio* apare, ca imediat adiacent, termenul de *electio* (selecție). *Imitatio* (imitarea) se săvârşeşte prin *electio* (povestea lui Zeuxis şi a fecioarelor din Crotona este un adevărat *topos),* adică prin alegerea şi corectarea rațională a realului, atingând astfel în forma vizibilă, în operă, o treaptă a frumuseții nicicând atinse cu adevărat de natură.[4] Prin aceasta *pictura* tinde să capete demnitatea de *ştiință.* Perspectiva şi anatomia, studiul proporțiilor şi al fizionomiei se înscriu, toate, în sfera practicii artistice ghidate de intelect.

Locul deținut de *ştiință* în practica toscană va fi uzurpat în pictura venețiană *de poezie.* Deja la Cennini locul mediu al picturii — între ştiință şi poezie — era subliniat cu tărie. Dar dacă în concepția

diane, Bucureşti, 1969, p. 21.

1 P. Pino, *ed. cit.,* p. 177.

2 Ibidem.

3 Cennino Cennini, Tratatul de pictură, op. cit., p. 38.

4 *Cf.* E. Panofsky, *Ideea. Contribuție la istoria teoriei artei,* trad. rom. de Amelia Pavel, Univers, Bucureşti, 1975, p. 34.

trecentistă poezia era implicată în libertatea fanteziei[1], venețienii vor alege imitația poetică în defavoarea celei raționale, pe un cu totul alt temei[2]. Fantezia este exclusă în mod expres, aproape în polemică directă cu vechea concepție: „Nu se cuvine să îmbini laolaltă lucruri plăcute cu altele fioroase, ca şerpii cu păsările sau micii cu tigrii."[3] Temelia lui Dolce este fără îndoială aici Horațiu, care în *Arta poetică* ilustrase pe larg aceeaşi idee: „Dac-ar voi la grumazul de cal să-nădească un pictor/ Cap omenesc şi să-mbrace de-asemeni cu pene pestrițe/ Membre-adunate de ici de colo, aşa ca femeia/ Mândră la chip să sfârşească nespus de hidos într-un peşte/ Râsul, venind s-o priviți, ați putea să vi-1 țineți, prieteni ?"[4]

Concepția despre libertatea poetică a fanteziei cunoaşte însă în Cinquecento o nouă viață, deschizându-sc astfel calea către arbitrarul picturii manieriste. In ale sale *Dialoguri romane*, Francisco de Hollanda îi atribuie lui Michelangelo o pledoarie antihorațiană, profantastică: „Şi se sporeşte farmecul decorației când se introduce în tablou o ființă himerică, mai mult decât ar interesa obişnuita imagine a oamenilor sau a animalelor, oricât de demne de admirat ar fi..."[5]

1 „...pictorului de asemenea îi este dată libertatea de a putea stăpâni o figură fie în picioare, fie stând jos, jumătate om-jumătate cal, după cum îi place, după închipuirea sa" (Cennino Cennini, *ed. cit.,* p. 36).

2 La Pino persistă însă şi concepția despre pictură ca ştiință (i.e. filozofie), fapt pentru care se poate presupune o influență, mai mult sau mai puțin asimilată, a gândirii lui Leonardo despre artă. Vezi Pino, *ed. cit.,* p. 199: „Pictura este un fel de filozofie a naturii, deoarece imită cantitatea şi calitatea, forma şi însuşirile firii."

3 Dolce, *ed. cit.,* p. 295.

4 Horațiu, *Arta poetică,* 1-5 (trad. rom. de I. Marinescu, *în Arte poetice. Antichitatea.* Culegere îngrijită de D.M. Pippidi, Univers, Bucureşti, 1970, pp. 207 şi urm.).

5 Fr. de Hollanda, *Dialoguri romane cu Michelangelo,* trad. rom. de V. I. Stoichiță, Meridiane, Bucurcşti, 1974, pp. 95-97. *Cf.* şi R. Longhi, „Rinascimento Fantastico", în *Scritti Giovanili,* 1912-1922, Florența, 1961, pp. 3-13. Dialogurile lui Fr. de Hollanda reflectă gustul Renaşterii târzii şi al manierismului pentru grotesc şi fantastic.

Nu trebuie uitat însă că Dolce este traducătorul în italiană al *Artei poetice* horațiene (Veneția, 1535).

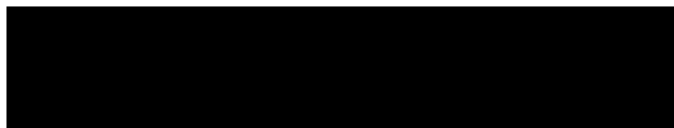
In raportul *natură-pictură*, critica venețiană ocolește conceptul de *selecție* și cel <*le fantastic,* pentru a se concentra asupra binomului *imitatio-superatio.* Depășirea (*superatio*) naturii nu se săvârșește în sensul fantasticului, ci în sensul *formei.*

„Pictorul va căuta așadar nu numai să imite natura, ci chiar să o depășească", scrie Dolce[1], contrazicând astfel asertiunea anterioară privind imitarea perfectă. Conștient de acest fapt, el precizează că *depășirea* se poate realiza doar în ceea ce privește reprezentarea tipului uman, conform vechii parabole a lui Apelles. Dar în altă parte (scrisoarea către Gaspare Ballini[2]), Dolce se exprimă cu mai multă claritate: „Pictorul, a cărui țintă trebuie să fie imitarea naturii, trebuie întotdeauna să întruchipeze ceea ce natura obișnuiește

Pentru conceptul de „Ut Pictura Poesis", și pentru celelalte concepte derivate din Horațiu, a se vedea R.W. Lee, *Ut Pictura Poesis. La teoria umanistica della pittura,* Sansoni, Florența, 1974; M.W. Roskill, *Dolce's „Aretino" and VenetianArt Theory of the Cinquecento,* New York University Press, New York, 1968; M. Pozzi, „L'f/t *Pictura Poesis* in un dialogo di L. Dolce", în *Giornale Storico della Letteratura Italiana,* CXLIV (1967), pp. 234-260.

1 Dolce, *ed. cit.,* p. 295.

2 Apud M.W. Roskill, *op. cit.,* pp. 201 și urm.



să producă foarte rar, sau chiar deloc." Și ma

„Imitatorul este rivalul naturii."[1]

Dar care este modalitatea prin care se săvârşeşte această „depăşire" ? Dolce se opreşte întâi asupra selecţiei de tip albertian, căreia îi circumscrie însă limitele, optând în favoarea unei depăşiri al cărei temei este studiul Antichităţii plastice şi literare. Antichitatea simbolizează acum „arta fără greşeală", adică tocmai acea natură ideală urmărită de pictor: „Lucrurile antice conţin toată perfecţiunea artei."[2]

In teoria mimetică a veneţienilor, se poate astfel discerne supravieţuirea binomului *imitare a naturii-imitare a artei,* numai că acum — fapt caracteristic pentru o poetică clasicistă — imitarea artei vizează în mod precis arta antică, iar

1 *Ibidem.* E lesne dc priceput cum această conccpţie va înlesni justificarea teoretică a unui nou gen pictural: peisajul. Acesta se naşte în Italia, în secolul al XVI-lea, dar în strânsă legătură cu experimentele contemporane din Ţările de Jos.

Incă de la Pino *(ed. cit.,* p. 237), pictorul desăvârşit trebuie să cunoască arta reprezentării

peisajului: „ ...să caute cu tot dinadinsul a dovedi îndemânare şi măiestrie în zugrăvirea priveliştilor, lucru în care cei de peste munţi sunt foarte înzestraţi... Messer Gerolamo din Brescia era marc meşter în privinţa asta şi am văzut încă mai de mult nişte răsărituri dc soare cu răsfrângeri de raze şi nişte privelişti noptatice redate prin tot felul de mijloace de o iscusinţă rară...“

A se compara cu reacţia negativă a lui Michelangelo: „In Flandra se pictează, tocmai pentru a înşela ochiul, lucruri care încântă sau despre care nu se poate vorbi rău, ca sfinţi şi profeţi. Pictura lor reprezintă doar trenţe, ziduri, câmpii verzi, desişuri de arbori, fluvii şi poduri, cărora li se supun peisaje, populate de numeroase figuri. Toate acestea, chiar de par frumoase, sunt pictate de fapt fără o idee precisă sau artă adevărată..." (Fr. de Hollanda, *ed. cit.,* p. 54).

Urmând intuiţiile lui Pino, Dolce şi Aretino, ambianţa venetă va elabora, spre sfârşitul secolului, prima tratare sistematică a peisajului: C. Sorte, *op. cit.* (acum în Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinque- cento. Fra il Mamensmo e la Controriforma,* I, Laterza, Bari, 1960, pp. 273-301).

2 Dolce, *ed. cit.,* p. 275 şi R.W. Lee, *op. cit.,* p. 18.

aceasta se reîntoarce asupra termenului prim, fiind ea însăşi „o a doua natură"[1].

Imitarea Antichităţii în scopul naturalităţii poate fi indicată acum nu numai ca o concepţie tipic clasicistă, ci şi ca una specific veneţiană. Pentru toscani, Antichitatea desemna în mod peremptoriu *historia* ca parte integrantă a ştiinţei artei; la veneţieni, ea va desemna conţinutul însuşi al ideii de *superatio*: Antichitatea este natura în stadiul ei perfect, este natura devenită deja *poesia*.[2]

1 *Cf.* J. Bialostocki, „The Renaissance Concept of Nature and Antiquity", în *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art,* Princeton University Press, Princeton, 1963, pp. 19-30.

2 *Cf.* G.C. Argan, *De la Bramante la Canova,* trad. rom. de G. Lăzărescu, Meridiane, Bucureşti, 1974, p. 104.

In apogeul ei, teoria artei venețiene va ajunge să atribuie marilor artişti ai Italiei demnitatea maximă a *depăşirii* în sensul „naturalității" artei antice: „In mâinile dumneavoastră trăieşte ascunsă ideea unei noi naturi", îi scrie Aretino lui Michelangelo.[1] Şi apoi despre Tițian: „Operele celorlalți pictori respiră însuflețite de artă, pe când ale lui messer Tițian trăiesc însuflețite de natură. Aşadar, pe el să-i imite cine dorește, ca în ceea ce face lucrurile să nu pară doar, ci să fie aievea."[2]

Aretino îndrăzneşte însă şi mai mult: atunci când natura e frumoasă (în sensul de „poetică"), ea imită de fapt arta. Celebra scrisoare către Tițian din mai 1544 ar merita să fie citată aici în întregime.[3]

Absolutizarea rolului naturii şi asimilarea culturii înseşi sub semnul „naturalității" ridică în fața criticii venețiene dificultăți importante. Care sunt şansele demonstrării valabilității ei ? Dacă pictura este doar un proces „natural", poate ea rivaliza cu arta „rațională" a toscanilor? Naturalita- tea culorii venețiene poate rivaliza cu raționalitatea desenului florentin ?

## 2. Demonstrația teoretică a valabilității cromatismului. Pictura şi retorica

Venețienii încearcă să răspundă la aceste întrebări cen- trându-se asupra a două tipuri de demonstrație: una *teoretică,* unde se va face apel la poetica şi retorica antică în vederea inserării picturii venețiene într-o țesătură consacrată a argumentelor, și o altă demonstrație, *istorică,* unde se va apela la figura paradigmatică a lui Rafael, ca termen mediu între concepția toscană și cea venețiană despre artă.

Demonstrația teoretică pleacă de la cumularea picturii cu poezia. Pentru Pino (il. 20, 21) „pictura este cu adevărat poezie..."[4] Dolce dezvoltă mai adecvat ideea: „Pictorul urmăreşte să imite prin linii şi culori, adică pe o suprafață dreaptă de lemn, de perete sau de pânză, tot ceea ce poate

1 Aretino, Scrisori despre artă, ed. cit., p. 61.

2 *Ibidem,* p. 150. Vezi şi G. Beccati, „Plinio e l'Aretino", în *Arti Figurative,* II (1964), pp. 1-7. Ideea similară apare şi la Dolce, *ed. cit.,* p. 335: „.. .se cunoaşte de altfel limpede că natura I-a făcut pictor."

3 Aretino, *ed. cit.,* pp. 94-96.

4 Pino, *ed. cit.,* p. 208.

cuprinde cu ochiul; poetul însă imită cu ajutorul cuvintelor nu numai ceea ce se înfăţişează privirii, dar şi ce cuprinde cu mintea. Ca atare, ei se deosebesc în privința aceasta, dar se aseamănă în atâtea altele, încât pot fi socotiți aproape ca frați... Este o definiţie simplă şi potrivită, după cum la fel de potrivită este apropierea dintre poet şi pictor, drept care unii gânditori au numit pictorul un poet mut, iar poetul un pictor care vorbeşte."[1]

Ceea ce pare că deosebeşte în mod esențial pictura de poezie este faptul că prima se limitează la reprezentarea vizibilului, pe când poetul are acces la verbalizarea reprezentărilor mentale. „Muțenia" picturii nu trebuie însă confundată

1 Dolce, *ed. cit.,* pp. 268-269. Şi aici este probabil vorba despre un ecou din Leonardo.

cu o lipsă de organizare lexicală, morfologică şi sintactică. Cam naiv, Dolce exprimă desigur această precauţie atunci când scrie: „Aş mai adăuga că, deşi pictorul e definit ca un poet mut şi despre pictură se spune de asemenea că e mută, pare totuşi că în felul lor figurile zugrăvite vorbesc, strigă, plâng, râd şi vădesc alte asemenea sentimente.

Pictura este deci şi ea o artă *elocventă.* Ea este, în concepţia veneţienilor, menită *să delecteze*[1], să *emoţioneze*[2] *şi să convingă*[3] de valabilitatea propriei ei ficţiuni. Are deci toate datele care o fac aptă la o tratare nu doar *poetică,* dar şi *retorică.* Dolce este cel care exprimă în mod sintetic această concepţie, încă înainte de elaborarea *Dialogului,* în scrisoarea către Gaspare Ballini: „Picturile trebuie să mişte senti mentele şi pasiunile sufletului astfel încât ccl ce priveşte ori să se bucure, ori să fie tulburat pe măsura felului subiectului, aşa cum fac poeţii buni şi oratorii."[4]

Pino, şi mai ales Dolce vor construi tratatele lor pe o schelărie dedusă din retorica antică. Acest lucru va da naştere inevitabil la o suprapunere adesea artificială a teoriei asupra practicii picturale, chiar dacă, în intenţie, teoria nu caută altceva decât să justifice practica. Privită însă în context istoric, tentativa de teoretizare retorică a picturii (cu un secol înainte de explozia barocului!) caută să ofere şansele *raţio-nalităţii discursului pictural.* O raţionalitate care să se deosebească de

1 *Cf.* Dolce, *ed. cit.,* p. 307: „...căci pictura, fiind născocită în primul rând pentru a aduce încântare..."; vezi şi Aristotel, *Metafizica,* I, 1, 15 şi Alberti, *ed. cit.,* p. 33 („Cât de mult poate desfăta pictura un suflet curat

2 *Cf.* Dolce, *ed. cit.,* p. 313: „.. .personajele trebuie să mişte sufletul privitorului fie tulburându-1, fie înveselindu-1, fie îndemnându-1 la pioşenie sau la mânie, după cum e subiectul." (Vezi şi Alberti, *ed. cit.,* p. 51: „Opera pe care o poţi face, slăvită şi minunată va fi pentru cel ce o priveşte, într-atât de plăcută şi frumoasă mulţumită farmecului ei, încât va atrage pe oricine, transmiţând emoţie oricui...")

3 La Dolce *(ed. cit.,* p. 310) persuasiunea este prilejuită în mod hotărâtor de colorit: „Coloritul are atâta însemnătate şi putere încât, dacă pictorul izbuteşte să imite cu adevărat nuanţele şi moliciunea carnaţiei şi însuşirile proprii ale fiecărui lucru, figurile zugrăvite de el par atât de vii, încât le lipseşte numai răsuflarea."

4 Apud M.W. Roskill, *op. cit.,* p. 208.

cea a „matematicianului" Alberti şi care, prin coerenţa ei, să salveze pictura venețiană dc acuzația de „delir cromatic". Punctul culminant al retoricii picturalc veneţiene va consta în cumularca *culoare-elocutio.*

Apropierea picturii de retorică se face însă plecând de la teoria aristotelică a verosimilului[1]: atât discursul oratoric, cât şi pictura sunt meşteşuguri ale ficţiunii. „Oratorul, când întrebuinţează falsul în loc de adevăr, ştie că este fals şi că îl foloseşte în loc de adevăr; deci nu el însuşi se înşală, ci înşală pe altul... La fel şi pictorul, când reuşeşte datorită puterii artei sale să facă impresia că unele figuri sunt prezentate în relief, altele, dimpotrivă, ştie că toate sunt pe un singur plan."[2] „Retorica nu îşi propune să spună întotdeauna cu orice preţ adevărul, ci întotdeauna verosimilul."[3]

Acesta este de altfel temeiul pe care Platon[4] condamna retorica, la fel ca şi poezia, ca arte ale iluziei şi înşelăciunii. Retorica este prin excelenţă „arta" în care „a grăi frumos" *(bene dicere)* întrece în importanţă pe „a grăi adevărat". Teoria picturii în Cinqucncento se ccntrează, toată, asupra acestei probleme. Celebrii struguri ai lui Zcuxis sunt încă emblema cea mai importantă a teoriei verosimilului în pictură.

Legătura dintre poetică şi retorică apare astfel ca fundamentală pentru o întreagă epocă de cultură occidentală.[5] Regulile ficţiunii retorice coordonează o mare parte din regulile ficţiunii poetice, iar în Renaşterea matură, mare parte din regulile ficţiunii picturale.[6] Incă din *Tratatul* lui Cennini se putea observa o contaminare a teoriei picturii cu

1 *Cf.* Aristotel, *Retorica,* II, 24, 9 şi *Poetica* 1447-1448.

2 Quintilian, *Arta oratorică, op. cit.,* voi. I, p. 203, II, pp. 17,20-21.

3 Idem, *ed. cit.,* voi. I, p. 207, II, pp. 17, 39.

4 *Gorgias,* 465 b-c.

5 Vezi E.R. Curtius, *Literatura europeană, op. cit.,* pp. 96-97, dar şi observaţiile lui V. Florescu, *Retorica şi neoretorica: geneză, evoluţie, perspective,* Editura Academiei R. S. România, Bucureşti, 1973, p. 108.

6 *Cf.* J.R. Spenccr, „Ut Rhetorica Pictura. A Study in Quattrocento Theory of Painting", în *Journal of Warburg and Courtauld Institutes, XX* (1957), pp. 26-44.

retorica, în schema diviziunii artelor.[1] Alberti, aşa cum s-a observat[2], îşi concepe şi el tratatul după o structură a discursului retoric (*exordium*, *narratio, confirmatio, reprehensio,peroratio)* şi îl sfătuieşte pe pictor să studieze pe poeţi şi pe retori pentru găsirea (*inventio)* temelor plastice. Structura actului pictural la Alberti nu se desfăşoară însă după o ordine retorică.

Incă din Quattrocento paralelismul pictură-retorică tinde să capete dimensiunea unei necesităţi istorice: „Aceste arte, pictura şi oratoria" — scrie Enea Silvio Piccolomini în 1452 —, „se îndrăgesc reciproc. Geniul amândurora doreşte să nu fie comun, ci înalt şi măreţ. E lucru de uimire cum atunci când oratoria înfloreşte, înfloreşte pe o măsură şi pictura"[3]. Dar teoria artelor plastice va prelua lecţia retoricii doar ca un reflex al aceloraşi asimilări făcute de poetică. Punctul maxim al asimilării retoricii este celebrul *Naugerius sive de poetica* al lui Gerolamo Francastoro.[4] Pe plan veneţian, evenimentul cel mai important în acest sens este apariţia *Poeticii* lui Daniello, carte de căpătâi a lui Dolce.

1 *Cf.* J.R. Spencer, *op. cit.,* p. 26.

2 *Cf.* M. Baxandall, *Giotto and the Orators,* Oxford University Press, Oxford, 1971.

3 Apud J.R. Spencer, *op. cit.,* p. 27. Pentru reînvierea retoricii antice în Renaştere, cititorul are la dispoziţie excelentul studiu al lui V. Florescu, *op. cit.,* mai ales pp. 117-138. Autorul accentuează temeiul teoretic al reactualizării retoricii şi independenţa acestui fenomen de gândirea politică a vremii. După părerea lui V. Florescu (pp. 128 şi urm.), retorica are acum ca ţintă adâncirea sudurii între *res* şi *verba.*

Pentru teza contrară, cea a derivaţiei din gândirea politică, a se vedea D. Cantimori, „Rhetoric and Politics in Italian Humanism", în *Journal of Warburg Institute,* 1937, pp. 82-102.

4 *Cf.* R. Barilii, *Poetică şi retorică,* trad. rom. de N. Benguş, Univers, Bucureşti, 1975, pp. 69-90.

Paralelismul poetică-retorică şi apoi inserţia poeticii picturale în sânul acestei dualităţi pune desigur probleme foarte serioase. Ficţiunea oratorului are ca scop *persuasiunea.*, cea a poetului *catharsis-v*|. Legătura dintre discursul poetului şi cel al oratorului — care rămân pe deplin distincte — este făcută de instrumentul stilistic al „verosimi-litătii" : metafora. Aceasta, s-a spus, „are câte un picior în fiecare dintre cele două domenii... Există o unică structură a metaforei, dar două funcţiuni ale ei: o funcţie retorică şi una poetică"[1]. Din acest nucleu comun, veacul al XVI-lea va înregistra dezvoltarea programatică a laturii retorice, care în secolul următor îşi va instaura stăpânirea asupra artei baroce.

Pentru teoria artelor plastice, apelul la retorică are însă

o importanţă capitală: se încearcă astfel demonstrarea structurii raţionale a actului pictural. O raţionalizare care vizează însă în primul rând structura metaforică, şi deci poetică, a operei picturale[2] faţă de codificarea matematică, şi deci ştiinţifică, pe care o propusese Alberti. „Şi cum pictura este cu adevărat poezie..., închipuind ceea ce nu există, ar fi bine să se ţină seama de unele rânduieli statornicite de către ceilalţi poeţi, adică de cei ce scriu..."[3]

Dar ordonarea discursivă a picturii, prin structura comunicativă impusă operei, vizează direct o structură comunicativă a receptării. De aici decurge de fapt şi justificarea *criticii de artă* ca verbalizare a unor conţinuturi vizuale deja ordonate după criterii „lingvistice". Nu este întâmplător că Dolce este primul italian ne-pictor care scrie un tratat despre pictură, aşa cum nu este întâmplător faptul că acum se pune pentru prima oară o problemă care va domina secole întregi de cultură figurativă: cea a raportului dintre artă şi critică:

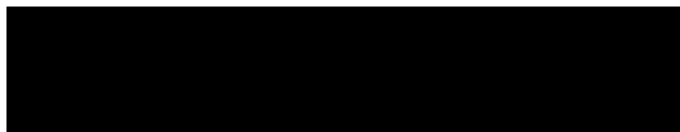
CICERO QUINTILIAN ALBERTI

1 P. Ricceur, *La Metaphore vive,* Paris, 1975, p. 18 [vezi şi *Metafora vie,* trad. de Irina Mavrodin, Univers, Bucureşti, 1984 - *n. ed.].*

2 Atât Dolce, cât şi Aretino folosesc adesea în descrierile lor noţiunea de „poem" în locul celei de „tablou".

3 Pino, *ed. cit.,* p. 208.

| | | |
|---|---|---|
| *Invențiune* | *Invențiune* | *Circumscriere* (determinarea marginilor, desenul conturului) |
| *Dispozițiune* | *Dispozițiune* | *Compoziție* (rațiunea conform căreia se compun toate părțile picturii; „Din compoziția suprafeței sc naşte grația corpurilor numită frumusețe.")<br>Tema. Proporțiile. Anatomia. Expresia. Mişcarea. |
| *Memorie* | *Elocuțiune* | *Recepție a luminilor* (clarobscur, colorit) |
| *Elocuțiune* acțiune (pronunțare) | *Memorie* acțiune (pronunțare) | |



| PINO | DOLCE | DANIELLO |
| --- | --- | --- |
| *Desen* | *Invențiune* | *Invențiune* |
| - judecată (talent)<br>- circumscriere (profilul, conturul figurilor, clar-obscurul, schița)<br>- practica (experiența tehnică)<br>- compoziție (cuprinde cele trei părți anterioare. A reda cum se cuvine suprafețele. Proporții. Racursi. Drapaj. Anatomie. Este însuși spiritul picturii) | - tema (cu o dublă origine: istorisirea și mintea pictorului)<br>- ordinea și potrivirea (adecvarea la temă, la loc, la vârstă, la materia reprezentată) | (materia operei)<br>- tema<br>- ordinea |

| | | | |
| --- | --- | --- | --- |
| | *Invențiune* | *Desen* | *Dispozițiune* |
| | - alegerea temei<br>- adecvarea modalităților de reprezentare la temă<br>(este partea picturii cea mai apropiată de poezie) | (forma prin care se înfățișează tema, forma dată lucrurilor imitate)<br>- proporție, anatomic, mișcare varietate, racursi, drapaj | (desenul operei)<br>- naturală<br>- artificială |
| | *Colorit* | *Colorit* | *Elocuțiune* |
| | (îmbinarea culorilor pe suprafețele aflate la vedere)<br>- *proprieta* (însușirile specifice vârstei, materiei | - *condimento* (lupta între lumină și umbră: relieful)<br>- perspectiva aeriană<br>- știința tonurilor | *(ornato parlare)*<br>poate fi:<br>- gravă și sublimă<br>- medic<br>- atenuată și umilă |

| | |
|---|---|
| - *prontezza* (uşurinţa şi di băcia mâinii; tuşa, factura) | - *sprezzatura* (spontaneitatea tuşei) |
| - lumina (sufletul culorii) | |

„Aş vrea să-mi spui mai întâi [grăieşte Fabrini către Aretino] dacă cineva care nu e pictor este în măsură să judece pictura."[1] Rezolvarea lui Dolce este desigur afirmativă şi are ca temei comuna structură lingvistică a picturii şi a „literelor" („scriitorii sunt şi ei pictori; căci pictură e şi poezia, şi istoria, şi orice scriere cărturărească"[2]). Singurul lucru care scapă controlului criticului literat este partea strict tehnică a execuţiei picturale.[3]

Paolo Pino este primul[4] care încearcă o tratare a picturii pe criterii antialbertiene, inspirate de retorică. Totuşi, pe locul întâi va rămâne „desenul" (care corespunde atât *circumscrierii* albertiene, cât şi „dispoziţiei" retorice: „compoziţia", care la Alberti constituia un punct aparte, este la Pino o subdiviziune a „desenului", fiind cumulată astfel cu noţiunea de *ordo* (*taxis)* sau *dispositio* din retorica clasică. „Invenţiunea" trece pe locul al doilea (în retorică *inventio-euresis* este prima diviziune), dar important este faptul că acum „alegerea temei" constituie un capitol separat, pe când la Alberti era trecut, destul de fugar, în cadrul „compoziţiei". In fine, albertiana „recepţie a luminilor" este înlocuită de „colorit", care în mod evident calchiază diviziunea retorică denumită *elocutio* (*lexis)* şi care prin tradiţie era considerată ca latura cromatică a retoricii (*rhet verba colorat).*

In împărţirea făcută de Pino (a se vedea tabelul de mai sus) se poate astfel observa pe de o parte deschiderea către diviziunile retoricii, iar pe de altă parte o apropiere destul de puternică încă de tripartiţia lui

1 Dolce, *ed. cit.,* p. 271.

2 Ibidem.

3 *Ibidem,* pp. 271 şi urm.

4 *Cf.* C.E. Gilbert, „Antique Frameworks for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino", în *Marsyas,* III, 1943-1945, pp. 87-106; Pino, *ed. cit.,* pp. 205 şi urm.

Alberti.[1]

Lodovico Dolce face pasul hotărâtor[2]: împărțirea sa („invențiune", „desen", „colorit") urmează în mod clar primele trei diviziuni ale retoricii antice, aşa cum apar ele la Quintilian: „invențiune", „dispozițiune", „elocuțiune". Sursa de primă mână din care se inspiră probabil Dolce este *Poetica* lui Daniello, unde „elocuțiunea" apare în mod declarat ca partea cromatică a limbajului[3] şi, în acelaşi timp, ca forma ultimă şi perfectă a discursului poetic.[4]

Importanța pe care o capătă „invențiunea" în poetica artelor plastice la Veneția reflectă însă, alături de contaminarea retorică, gustul specific lagunar pentru o tematică întemeiată pe jocul savant cu marile surse literare ale Antichității. Pentru Pino, invențiunea constă în „a te pricepe să-ți găseşti singur poezii şi poveşti"[5]. La Dolce invențiunea „purcede din două izvoare: din istorisire şi din mintea pictorului"[6]. Ea nu mai este deci doar o chestiune de *erudiție,* ca la Alberti[7], ci şi o chestiune de talent, iar „invențiunea" nu priveşte în mod exclusiv conținutul operei, ci, în aceeaşi măsură, este o chestiune de formă: „Istorisirea îi dă doar materia, pe când din mintea lui se nasc nu numai

1 Este foarte posibil ca Pino să fi cunoscut şi tratatul lui Fr. Lancilotto *(Tractato di Pictura,* Roma, 1509) care teoretiza o împărțire

2 *Cf.* Dolce, *ed. cit.,* pp. 285 şi urm. şi R.W. Lee, *op. cit,* pp. 28 şi urm.

3 B. Daniello, *Della poetica,* Veneția, 1536 (acum în *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento a cura di B. Weinberg,* I, Latcrza, Bari, 1970, pp. 227-318, aici pp. 275, 296).

4 *Ibidem,* pp. 272 şi urm. In *Dialogul* său despre pictură, Dolce preia schematismul retoric deja existent în tratatul său anterior, dedicat poeziei (*Osservationi sulla volgar lingua,* Veneția, 1550, ed. a doua, 1554, pp. 183 şi urm.), unde spune „ea (poezia) este dibăcie a invențiunii, ordinii şi artificiului de cuvintc“ şi „.. .versul şi cuvântul sunt ca penelul şi culorile poetului: cu ele lucrează acesta, pictând pânza invențiunii sale“.

5 Pino, *e'd. cit.,* p. 207.

6 Dolce, *ed. cit.,* p. 294.

7 Cf. E. Panofsky, Ideea..., op. cit., p. 36.

ordinea

şi potrivirea, dar şi atitudinile, varietatea şi (ca să zicem aşa) vigoarea figurilor; această latură e însă comună cu desenul."[1]

Dolce instaurează o unitate tipic venețiană între *subiect* şi *realizare*, care este cea aristotelică între potențialitate şi act[2], între materie şi formă. „Ordinea" şi „potrivirea" (care depind de *ingegno*) in-formează materia operei, care depinde de *historia.* înlănțuirea „invențiune" -„desen“ (în sens vene- țian) decurge firesc din această unitate: „Invențiunea este întruchipată prin forme, iar forma nu e altceva decât desenul."[3] Ca atare, la Veneția *desenul* va acoperi o sferă extrem de largă, în concordanță cu teoria cinquecentescă a conceptului, aşa cum o ilustrează şi Vasari: de la contur, la compoziție, de la proporții la racursi şi perspectivă; pe scurt, va acoperi aproape întreaga sferă a *formei.* Singurul termen care lipseşte în vederea unei exprimări plenare va fi culoarea.

In *Tratatul* lui Alberti, culoarea este subsumată „recepției luminilor" şi ca atare tinde să devină o problemă secundă a clarobscurului: „Albul şi negrul, pentru pictor, exprimă umbra şi lumina, în timp ce toate celelalte culori sunt, pentru el, materie la care ar adăuga mai mult sau mai puțin umbră sau întuneric."[4] La Leonardo da Vinci, *coloritul* primeşte calitatea de gradare a umbrei, prim pas pentru o teorie tonală a cromatismului.[5] Pentru venețieni, culoarea devine centrul dezbaterilor teoretice, aşa cum la Alberti fusese perspectiva.

Pino este încă modest în tratarea cromaticii: lumina pentru el este subordonată culorii. Problemele ridicate sunt

1 Dolce, *ed. cit.,* p. 294. întreaga scrisoare a lui Dolce către Al. Contarini (acum republicată în M.W. Roskill, *op. cit.,* pp. 213-217) poate fi considerată o ilustrare a conceptului de invențiune în opera lui Tițian.

2 *Cf.* M.W. Roskill, *op. cit.,* p. 269.

3 Dolce, *ed. cit.,* p. 295.

4 L.B. Alberti, *Despre pictură, op. cit.,* pp. 59-60.

5 *Cf.* Leonardo da Vinci, *ed. cit., op. cit.,* pp. 165 şi urm. şi L. Venturi, *Istoria..., op. cit.,* pp. 108 şi urm.

atât de complicate, încât Pino refuză aproape o teoretizare adâncită. Singurul lucru asupra căruia el insistă este diferența între *culoarea fizică* şi *culoarea imaginii picturale*: „Orice culoare, fie aşa cum este, fie amestecată, poate produce felurite efecte, dar nici una dintre ele n-are puterea să redea prin ea însăşi efectele naturale, căci pentru asta se cere minte şi practică de maestru priceput."[1] Culoarea pură este astfel detronată. Pentru Pino, nu mai există de fapt decât „nuanțe", *ton*, opera de pictură fiind unitatea tonală dată faptului vizibil. Pictorul, spune Pino, trebuie „să caute ca feluritele nuanțe să se potrivească şi să se îmbine într-un singur tot, căci aşa se văd şi în realitate, astfel încât să nu pară înădite sau rupte una de alta"[2].

Ceea ce se teoretizează în aceste rânduri nu este încă viziunea cromatică a lui Tițian, ci gustul subtil al valorilor picturale instaurat de Savoldo, maestrul lui Pino.[3] Dar aportul cel mai important al *Dialogului* său este poate acela privitor la ştergerea granițelor dintre desen şi culoare. In tratarea sa neoretorică, desenul se află încă pe primul loc (ca la Alberti circumscrierea). La Pino, circumscrierea, ca parte a desenului, capătă deja valențe cromatice. El vorbeşte chiar despre *circoscrittione di pennello*[4], ceea ce era fără îndoială un fapt îndrăzneț. Circumscrierea nu este simplul contur, ci, împreună, clarobscur şi schiță: „Prin circumscriere eu înțeleg a profila, a face conturul figurilor şi a reda clarobscurul tuturor lucrurilor, ceea cc voi numiți schiță."[5] „Practica", altă subdiviziune a desenului, priveşte în mod expres dirijarea luminilor.[6] La Pino, pentru prima oară în

1 Pino, *ed. cit.,* pp. 210-211.

2 *Ibidem*, p. 210.

3 *Cf.* Giusta Nicco Fasola, „Lineamenti del Savoldo“, în *L'Arte,* 1940, pp. 51 şi urm.; R. şi Anna Palluchini, „Introducere" la *Dialogo di pittura* de P. Pino, Guarnati, Veneția, 1946, pp. 40-41. A se vedea şi rândurile dedicate de C. Brandi, *Teoria del restauro* (ed. a doua), Einaudi, Torino, 1977, care vede în această observație a lui Dolce o conştiință teoretică precisă a principiului „velaturii".

4 P. Pino, *ed. cit.,* p. 205.

5 *Ibidem,* pp. 205-206.

6 Ibidem.

mod declarat, desenul este absorbit de culoare: el este imagine colorată şi clarobscurală.[1]

Dolce face un pas important înainte. Şi la el întâlnim diferențierea între culoarea fizică şi cea picturală („coloritul să nu fie ca din cutie"[2]) şi — la fel ca şi Pino — el insistă asupra tonalismului. Numai că acum culoarea tonală tinde să elimine total desenul: „Culorile trebuie îmbinate prin tonuri care să le unească într-un singur tot, astfel încât să pară fireşti şi să nu lase nici o urmă supărătoare pentru ochi, aşa cum sunt liniile contururilor, de care pictorul trebuie să se ferească pentru că în natură nu se întâlnesc."[3]

Dacă în teoria şi în practica florentină *relieful* figurilor era garantat de desen şi clarobscur, acum, prin subordonarea clarobscurului culorii, relieful devine o problemă strict cromatică: „Cea mai însemnată parte a coloritului este lupta dintre lumină şi umbră, în care există o cale de mijloc pentru a îmbina cele două contrarii, dând astfel rotunjime figurilor şi făcându-le să pară, după cerință, mai apropiate sau mai depărtate... Pentru asta se cere de asemenea o bună cunoaştere a perspectivei, spre a putea micşora lucrurile care fug, fiind închipuite în depărtare. Dar ochiul trebuie să

1 *Cf.* L. Grassi, *Teoriei e storia della critica d'arte,* I, Multigrafica Editrice, Roma, 1970, pp. 187-188.

2Dolce, *ed. cit.,* p. 313. Vezi şi Pino, *ed. cit.,* p. 213. „Lauro: Nu ştiu cum aş scoate-o la capăt dacă nu s-ar vinde culori frumoase, care-mi aduc şi trecere, şi câştig. Fabio: In felul ăsta le iei ochii doar celor nepricepuți. Eu nu te dojenesc pentru că foloseşti culori frumoase, însă aş vrea ca ele să aibă de câştigat datorită ție, şi nu tu datorită lor."

O părere asemănătoare este exprimată şi de către Aretino în scrisoarea din 23 mai 1537 către Iacopo del Giallo *(ed. cit.,* pp. 60-61), numai că acum opoziția culoare fizică — culoare picturală capătă o temelie istorică (pictură medievală — pictură ,,modernă"): „Ştiu că miniaturiştii se înrudesc prin desen cu meşterii ce fac ferestre din sticlă, iar meşteşugul lor stă doar în frumusețea sinelii, a verdelui albăstrui, a lacurilor de cârmâz, a pulberii de aur, migălind câte o fragă, un melc şi alte asemenea mărunțişuri. Dar opera dumitale e toată numai desen, numai relief: fiecare amănunt este gingaş, topit în *sfumato* de parcă ar fi pictat în ulei."

3 Dolce, *ibidem,* p. 311.

vegheze necontenit asupra tonurilor..."[1]

„Modernitatea" demersului lui Dolce apare aici cu evidență. Depășind perspectiva liniară albertiană prin sugestii leonardești, el ajunge să teoretizeze o perspectivă aeriană, cromatică. La el, culoarea nu mai este o proprietate a lucrurilor, ci a spațiului.[2] Idolul noii picturi va fi Tițian.

Aceasta este modalitatea teoretică prin care pictura venețiană este declarată ca autonomă şi, în acelaşi timp, ca valabilă în propria ei originalitate. Dar atât Pino, cât şi Dolce sunt conştienți că tratarea poetico-retorică nu oferă decât graficul noțional în care se poate înscrie demersul artistic. La închiderea discuției despre „părțile picturii" apare inevitabil deschiderea către o estetică a faptului pictural intrinsec, către constatarea poetică a operei care depăşeşte însăşi „verbalizarea" anterioară. Dar şi aici este prezentă retorica. (Fabio): „Aceasta este ceea ce voiam să-ți spun despre invențiune, desen şi colorit, care îmbinate laolaltă poartă numele de pictură." „Ia-o mai domol! (intervine Lauro). Ce părere ai despre « farmec » (*vaghezza*) în pictură?" Definiția lui

Fabio este destul de tradiționalistă. „Adevăratul farmec nu este altceva decât frumusețea sau grația care izvorăşte din potrivire sau buna proporție a lucrurilor, aşa încât dacă picturile sunt făcute cum

1 Dolce, *ed. cit.,* p. 310. Este demn de notat aici faptul că însăşi vechea dispută între pictură şi sculptură (actualizată de intervenția lui B. Varchi, *Lezzione della maggioranza delle arti,* Florența, 1546, acum în Paola Barocchi, *Trattati...,* pp. 5-58) este pusă la Veneția în termeni oarecum originali. Ea devine o dezbatere care vizează *picturalitatea* şi *sculpturalitatea* (a se vedea Pino, *ed. cit.,* pp. 210 şi urm., Dolce, *ed. cit.,* pp. 256-257, Aretino, *ed. cit.,* pp. 130-131). Aretino *(loc. cit.)* îi va pune capăt prin predilecția sa vădită pentru sculptură ca „formă picturală" (vezi observațiile lui S. Ortolani, „Le origini della critica d'arte a Venezia“, în *L'Arte,* 1923, pp. 1-17).

2 *Cf.* G.C. Argan, *De la Bramante la Canova, op. cit.,* p. 108 şi A. Parronchi, „La prospettiva a Venezia tra Quattro e Cinque- cento“, în *Prospettiva,* 9, 1977, pp. 7-16.

trebuie au şi farmec şi-i fac cinste maestrului."[1]

Iar Dolce face apel la un concept aparent impresionist, „acel ceva" *(ilnon so che):* „Căci pe lângă invențiune, desen şi varietate, pe lângă faptul că toate lucrările sale sunt adânc mişcătoare, ele mai au şi însuşirea pe care o aveau, după cum scrie Pliniu, figurile lui Apelles; iar aceasta este frumusețea, adică acel ceva care place atât de mult la pictori, ca şi la poeți, încât ne umple sufletul de o nespusă desfătare, fără să ne dăm seama de unde izvorăşte acest simțământ de plăcere..."[2] Această reconvertire psihologică a raționalității discursului de tip retoric vine, şi ea, în urma unei actualizări a oratoriei. *Vaghezza* şi *il non so che* sunt încrengături ale unui concept care încă de la originile retoricii (Pitagora, *Gorgias)* deschidea calea oratorului către actul poetic. Este vorba despre aşa-numita „încântare magică" sau *goeteia?*

## 3. Demonstrația istorică. Tițian şi Michelangelo

Scurta fenomenologie a lui „acel ceva" îi este prilejuită lui Dolce de pictura lui Rafael. încheiată fiind tratarea teoretică, ea trebuie să fie supusă unei validări istorice. Paradigma Rafael capătă acum o importanță fundamentală: el este pictorul care întruneşte toate calitățile („invențiune", „desen", „colorit" şi „acel ceva"), în contrast cu Michelan- gclo, care reprezintă apogeul tradiției toscane a desenului: „Cercetând, aşadar, toate însuşirile pe carc trebuie să le întrunească un pictor, vom vedea că Michelangelo are doar una singură, şi anume desenul, pe când Rafael le avea pe

1 Pino, *ed. cit.,* pp. 212-213.

2 Dolce, *ed. cit.,* p. 327.

toate sau mai toate...; iar dacă va fi lipsit vreuna, aceea a fost măruntă şi neînsemnată."[1]

Rigoarea retorică a tratării picturale, aşa cum ne-o propun veneţienii[2], se justifică istoric ca reacţie împotriva lui Michelangelo. Pictura este un discurs raţional încununat de „farmec" sau de „acel ceva". Raţionalitatea picturii se opune pe de o parte tipului matematic propus de Alberti, dar pe de altă parte se opune şi concepţiei despre artă ca *furor divinm,* aşa cum o ilustrează Michelangelo. Atât Pino, cât şi Dolce încearcă să îmbine cerinţele „regulilor" cu „spontaneitatea" execuţiei. La Pino, „uşurinţa şi dibăcia mâinii este un har dăruit de natură"[3], iar pentru Dolce ea devine „libertate a tuşei" (*sprezzatura*), dobândită prin deplina posesiune a regulilor: „Penelul se cerc mânuit cu oarecare libertate, aşa încât nici coloritul să nu fie ca din cutie, nici figurile prea migălite, dar întregul să vădească o împlinire armonioasă."[4] „Naturalitatea" imaginii artistice ni se dezvăluie astfel nu ca rezultat al unui discurs spontan, necultivat şi deci „barbar", ci ca urmare a stăpânirii regulilor şi a *disimulării* lor în actul formulării.[5]

1 Dolce, *ed. cit.,* p. 315.

2 Pino (pictor de profesie) este mult mai legat dc concepţia despre talent, ca dar natural, decât Dolce (literat). Modelul retoric funcţionează la el doar parţial: „Nu ştii oare că trebuie să fii născut pentru asta (pentru pictură, *n.n.),* întocmai ca şi poeţii? In schimb, orator poţi să ajungi prin învăţătură, pentru că în celelalte arte, fie liberale, fie mecanice, sunt statornicite trepte şi reguli prin care poţi ajunge la desăvârşirea scopului urmărit, aşa încât oricine, cât ar fi de greoi la minte, poate ajunge priceput, lucru care în arta noastră nu e cu putinţă" (Pino, *ed. cit.,* p. 218).
La Dolce, talentul înnăscut şi structura retorică a exprimării capătă aceeaşi importanţă. „Fabrini: Din toate cele arătate, două lucruri mi-au plăcut cu deosebire: unul că picturile trebuie să mişte sufletul, iar al doilea că darul picturii e înnăscut" *(ed. cit.,* p. 315).

3 Pino, *ed. cit.,* p. 211.

4 Dolce, *ed. cit.,* p. 313.

5 Conceptele vehiculate aici sunt şi ele de sorginte retorică: este vorba despre *dissimulare eloquentiam,* preconizată de Cicero în

Antimichelangiolismul cuprins în teoretizarea unităţii „invenţiune" - „desen“ - „colorit[1]* are ca ţintă deci ilustrarea supremaţiei picturii lui Tiţian asupra celei a lui Michelangelo. In justificarea istorică a acestei opoziţii, veneţienii parcurg însă un drum ocolit: pentru a nu fi acuzaţi de părtinire, ei încearcă să-i detroneze pe Michelangelo cu ajutorul lui Rafael, pentru ca apoi să lase cale liberă apologiei lui Tiţian.

Incă de la începuturile criticii de artă veneţiene se poate nota o simpatie vădită pentru opera lui Rafael.[1] Descrierea pe care o face Michiel[2] lucrării *Sfânta Margareta* (din colecţia Zuanantonio Venier, azi la Kunsthistorisches Museum din Viena sub numele lui Giulio Romano), „operă fără cusur“, poate fi considerată ca un preludiu la paginile dedicate de Pino, Dolce şi Aretino. La acesta din urmă apare însă o oscilaţie puternică a criteriilor estetice, din care cauză ambiguitatea receptării lui Michelangelo în mediul veneţian crcşte.

Aretino (il. 19) se formase în spiritul picturii toscane şi romane. El va rămâne toată viaţa un exponent al „esteticii inspiraţiei" şi un apărător al desenului. Respingerea lui Michelangelo nu pare astfel a pleca, în cazul său, de la considerente teoretice, ci de la motive strict personale. Abia după 1545, în corespondenţa sa, Rafael va trece pe primul loc, uzurpându-1 pe Michelangelo. Ofensiva cea mai bine pusă la punct este dusă de Dolce, care în scrisoarea din jurul lui 1550 către Ballini[3] îşi expune deja predilecţia pentru Rafael şi Tiţian, în detrimentul lui Michelangelo. Elogiul picturalităţii făcut de Pino în 1547, prin care se încerca pentru întâia oară o justificare teoretică şi istorică a picturii lui Tiţian, este imediat contracarat de către Doni, într-o scriere mediocră din 1549. S-a presupus astfel că la Veneţia ar fi existat o „partidă" michelangiolescă extrem de puternică, care abia după loviturile primite de la Pino, Dolce şi Aretino va părăsi arena de luptă.[4]

0 descifrare a criteriilor istorice ce stau la temelia tratatelor

1 *Cf.* R. Palluchini, „La critica d’arte a Venezia nel Cinquecento", în *Quaderni del Rinascimento Veneto,* I, f. a., p. 6.

2 Marcantonio Michiel, *Notizie d’opere di disegno nella metă del secolo XVI* (titlu modern, dat de Jacopo Morelli), Cod. Marciano, it. XI, 67 (7351), c. 59 t.

3 Pentru problemele datării scrisorii către Ballini, a se vedea M.W. Roskill, *op. cit.,* pp. 50 şi urm.

4 R. Palluchini, *op. cit.,* p. 17.

venețiene este, de aceea, indispensabilă pentru a înțelege contextul exact al apariției celei dintâi critici de artă a picturalității.

Pino[1] încearcă să reconstituie rădăcinile istorice ale artei. Reactualizând un vechi *topos* al esteticii medievale *(Deus Pictor*), el indică originile artei în creația divină. Trecând apoi la registrul istoric al artei, după un erudit excursus inspirat din Pliniu, se oprește direct asupra picturii din Cinquecento. Michelangelo şi Tițian (pomeniți pentru prima oară împreună) sunt „zei şi maeştri de frunte ai pictorilor"[2]. Ceilalți artişti pomeniți de Pino sunt, în majoritatea lor, reprezentanți ai „manierei": Andrea del Sarto, Pontormo, Bronzino, Vasari, Sodoma, Savoldo, Tintoretto, Paris Bordone etc.[3] Predilecția autorului pentru Bronzino („va deveni un marc maestru şi

1 Pino, *ed. cit.,* p. 219.

2 *Ibidem,* p. 226.

3 *Ibidem,* p. 225. Elementele manieriste ale gândirii lui Pino au fost puse în lumină de Julius Schlosser-Magnino, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna,* ed. a III-a, La Nuova Italia, Florența, 1964, p. 240 şi Esther Nyholm, *Arte e teoria delManierismo,* Odense, 1977, pp. 54 şi urm.; Paola Barocchi, *op. cit.,* pp. 312 şi urm. accentuează tocmai elementele antimanieriste existente în gândirea lui Pino.

îndrăznesc să spun că mie mi se pare cel mai bun colorist din zilele noastre"[1]) trebuie privită ca un deviaționism metodologic. Bronzino are același rol, în *Tratatul* lui Pino, pe care-l capătă Rafael la Dolce și la Aretmo: el abate atenția de la opera lui Michelangelo, pentru a netezi calea inserării lui Tițian în istoria critică a picturii italiene: „Bronzino e un meșter foarte priceput, iar mie îmi place mult felul în care lucrează și îl prețuiesc de asemenea pentru însușirile lui: însă mă mulțumește mai mult Tițian."[2]

Pino se dovedește a fi doar un partizan relativ al lui Tițian, căci ceea ce pare a-l atrage mai degrabă este eclectismul lui Tintoretto (il. 26, 27). Acesta, fără să fie menționat în mod special, este prezent în fundamentul opțiunilor teoretice ale lui Pino atunci când el teoretizează concilierea între Tițian și Michelangelo: „Dacă el (adicăTițian) și Michelangelo ar fi contopiți într-un singur trup, adică la desenul lui Michelangelo s-ar adăuga coloritul lui Tițian, atunci acesta ar putea fi numit zeu al picturii."[3] Dacă ar fi să-i dăm crezare lui Ridolfi[4], acesta este crezul lui Tintoretto, la a cărui intrare în atelier se putea citi (spune legenda) deviza „Desenul lui Michelangelo și culoarea lui Tițian".

Dolce este mai tranșant în opțiuni, dovedind o conștiință istorică mult mai solidă. Inspirat poate de Vasari, el se dovedește partizanul unei concepții evoluționiste[5] care, pe plan venețian, este exprimată de linia Bellini-Giorgione-Tițian[6].

Tițian este cel care, în concepția lui Dolce, parcurge în anii uceniciei toate treptele mai importante ale culturii figurative venețiene: temeiurile artei învățate de la mozaicarii de la San Marco, un popas în atelierul lui Gentile Bellini, pe care-l părăsește însă din pricina manierei sale „seci și greoaie", urmat de o încercare în atelierul lui Giovanni Bellini (il. 22),

1 Pino, *ed. cit.,* p. 226.

2 *Ibidem,* p. 227.

3 *Ibidem,* p. 227.

4 C. Ridolfi, *Vita del Tintoretto,* Veneția, 1642.

5 *Cf.* E.H. Gombrich, „The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences“, în *Norm andForm,* Londra, 1966.

6 Dolce, *ed. cit.,* pp. 257-258. A se compara cu pasajul similar din Vasari, *Le Vite..., op. cit.,* voi. VII (*Vita di Tiziano),* p. 438. Vezi și R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana,* Sansoni, Florența, 1946, pp. 23 și urm.

după care, „cum nici maniera acestuia nu i-a fost întru totul pe plac, a trecut la Giorgio di Castelfranco"[1]. Aici se petrece „ruptura" de firul istoric al tradiției venețiene: prin depășirea lui Giorgione, Tițian străpunge canoanele evoluției istorice. Mai puternică decât cultura, în opera sa, ne spune tot Dolce, va acționa natura.[2]

Ajunsă în acest punct, arta lui Tițian nu se va mai raporta, din punct de vedere cultural, în sens vertical, la tradiția venetă, ci va intra într-o coliziune orizontală cu artistul contemporan cel mai greu de concurat: Michelangelo.

In *Dialogul* lui Dolce, problema Michelangelo-Tițian o va depăşi cu mult în extindere şi importanță pc cea a raportului lui Tițian cu tradiția lagunară. Judecata lui Dolce, am putea spune în termeni moderni, devine acum sincronică. Prm aceasta, el continuă într-adevăr „metoda" critică a lui Aretino, căreia îi dă însă un plus de istoricitate, căci sincronia raportului Tițian-Michelangelo traduce în termeni critici diacronia raportului culoare-desen. Confruntarea ascunde în spatele ei două istorii autonome: *istoria picturii toscane* şi *istoria picturii venețiene.* Termenul mediu, fără de carc monada venețiană şi cea toscană nu şi-ar fi găsit tangenta necesară confruntării, este Rafael.

Ce îi reproşează Dolce lui Michelangelo ? Incă din scrisoarea către Ballini[3], nucleul teorctic din carc se va dezvolta apoi *Dialogul*, Michelangelo este supus unei critici care vehiculează concepte horațiene şi retorice: el nu are „echilibru şi măsură" (*certa temperata misura),* e neatent la „potrivire" (i*convenevollezza*), îi lipseşte „varietatea" (toate figurile lui sunt „mari, teribile, înspăimântătoare")[4], e lipsit de „cuviință" *(fuor di misura licenzioso)*[5] şi, lucru deosebit de grav, stă prost cu „invențiunea"[6].

Dolce îi acceptă însă supremația neştirbită în ceea ce priveşte sculptura, artă pe care Michelangelo „a adus-o la desăvârşirea atinsă în

1 Dolce, *ed. cit.,* p. 336.

2 *Idem,* pp. 335-337: „ ...se cunoaşte astfel limpede că natura I-a făcut pictor..." şi „ .. .Am auzit că Giorgione ar fi spus că Tițian era pictor încă din pântecele maică-sii..."

3 Apud M.W. Roskill, *ibidem.*

4 Acceaşi părere şi în *Dialog..., op. cit.,* p. 324.

5 Acceaşi părere şi în *Dialog..., op. cit.,* p. 317.

6 Aceeaşi părere şi în *Dialog..., op. cit.,* pp. 319-320.

Antichitate"[1].

Tot ceea ce e criticabil în pictura lui Michelangelo devine împlinire supremă la Rafael: acesta respectă „varietatea", redă trupul sugerat de un drapaj savant, respectă proporțiile perfecte ale figurilor, nu pictează la întâmplare, ci întotdeauna după mult studiu; e excelent în „invențiune"[2]. Singurul domeniu unde Michelangelo îl poate întrece este desenul nudului.[3] Insă Rafael este posesor al unui *disegno* care, chiar dacă nu atinge măreția lui Michelangelo, este concurabil cu el. El posedă de asemenea o calitate care aceluia îi lipsea, culoarea: „încântătorul Rafael i-a întrecut în colorit pe toți cei care au pictat înainte de el ..."[4] „Despre coloritul lui Michelangelo n-am să vorbesc, pentru că e lucru ştiut de oricine că în privința asta nu şi-a prea dat osteneala."[5]

După uzurparea realizată de Dolce prin intermediul lui Rafael, terenul este pregătit pentru introducerea în arenă a lui Tițian. Funcționează pe deplin în acest joc al priorităților schema retorică expusă anterior: Michelangelo este deficitar în ceea ce priveşte „invențiunea" şi „coloritul", dar greu de concurat în ceea ce priveşte „desenul". Apologia lui Tițian se va concentra asupra celor două diviziuni care-i lipsesc lui Michelangelo, încercându-se în acelaşi timp o revizuire

1 Dolce, *ed. cit.,* p. 331.

2 *Ibidem,* p. 327.

3 Scrisoarea către Ballini, apud M.W. Roskill, *op. cit.,* p. 206 şi *Dialog,* pp. 324 şi urm.

4 *Ed. cit.,* p. 329.

5 *Ibidem,* pp. 329-330.

teoretică a „desenului" venețian. în ceea ce privește coloritul, Tițian îl întrece pe Rafael şi, implicit, pe Michelangelo: „El îmbină perfecțiunea desenului cu vioiciunea coloritului, astfel încât lucrurilc pictate de el nu par pictate, ci adevărate."[1] „Tițian este singurul căruia i se cuvine gloria coloritului perfect, de care nu s-a bucurat nici unul dintre cei vechi, iar dacă ei au avut-o, în schimb celor moderni le-a lipsit fiecăruia câte ceva, căci după cum spuneam, el merge în pas cu natura şi de aceea orice figură de a lui e vie, se mişcă, iar carnea freamătă de viață."[2] Important este deci faptul că Tițian nu opune pur şi simplu culoarea desenului. El asimilează modalitățile expresive anterioare, coloritul fiind doar
o calitate suplimentară. Incă din tinerețe, în *Assunta* (il. 25) de la Frari, el vădea „vigoarea şi măreția lui Michelangelo, grația şi farmecul lui Rafael, şi coloritul firesc al naturii"[3]. Aici Dolce nu propune nici pe departe o soluție eclectică de tip tintorettian. Sensul observației sale este: o vigoare şi o măreție de aceeaşi calitate cu cea a lui Michelangelo, grația şi farmecul de aceeaşi calitate cu cele ale lui Rafael. In scrisoarea către Alessandro Contarini, Dolce accentuează unitatea calităților picturii lui Tițian: „Nu se poate disccrne care e partea mai frumoasă a picturii sale, pentru că fiecare separat şi toate împreună conțin perfecțiunea artei: coloritul se ia la întrecere cu desenul, desenul cu coloritul"[4], pentru ca în cele din urmă să ajungă să afirme direct: „Ştiți prea bine cum că, în calitatea desenului, nimeni nu-i e superior lui Tițian."[5]

Apare aici şi diferența cea mai importantă față de concepția critică şi istorică a lui Pino. Dacă la acesta opoziția Michelangelo-Tițian se rezolva în întruchiparea ideală a lui Tintoretto, la Dolce va fi Tițian însuşi cel care va reprezenta momentul suprem de sinteză. Soluția sa refuză însă eclectismul:

Tițian este posesorul unui desen care e deja „altceva" față de cel michelangiolesc. Acest desen nu se explică prin absolutizarea „ideii interioare" ca la toscani, ci prin inserarea sa — cu drepturi egale — în schema triadică „invențiune" - „desen" - „colorit".

Dolce se vădeşte astfel a fi mai clasicist în concepția sa critică decât Pino, care conține deja sâmburele teoriei manieriste.

1 Apud M.W. Roskill, *op. cit.,* p. 208.

2 Dolcc, *ed. cit.,* p. 334.

3 *Ibidem,* p. 337.

4 Apud M.W. Roskill, *op. cit.,* p. 214.

5 Ibidem.

In *Dialogul* lui Dolce asistăm chiar la un atac direct împotriva „manierei", „în înțelesul rău al cuvântului, adică o practică prost nărăvită, care duce la forme şi înfățişări foarte asemănătoare între ele"[1]. Iar în alt loc, referirea la manierismul postmichelangiolesc este fundamental negativă: „Picto- raşi de mâna a doua care îl maimuțăresc pe Michelangelo."[2]

In acest context respingerea soluției eclectismului tin- torettian apare fundamentală şi ea teoretic, chiar dacă se întemeiază probabil pe un motiv mai mult practic, cel al concurenței economice cu Tițian.[3] Numele lui Tintoretto nu apare în *Dialogul* lui Dolce, fiind învăluit aproape de o adevărată „conspirație a tăcerii". Există însă pasaje (trei la număr, după părerea specialiştilor)[4] în care atacul la adresa lui Tintoretto este direct şi evident. De asemenea, în lista de pictori demni de reținut pe care ne-o dă Dolce', numărul manieriştilor este mult redus față de cel prezent în înşiruirea similară a lui Pino.

In această modalitate a inserării lui Tițian în cultura figurativă a Renaşterii, Dolce se apropie sensibil de Aretino, ale cărui idei pretinde că le-ar expune în *Dialog.*[5] Numai că el operează o translație de la angajarea practică a lui Aretino la o angajare istorică

1 Dolce, *ed. cit.,* p. 328.

2 *Ibidem,* p. 262.

3 Pentru „problema Tintoretto1' în cadrul culturii venețiene a secolului al XVI-lea, a se vedea: L. Coletti, „La Crisi manieristica nella pittura veneziana", în *Convivium,* 1941, pp. 109-126; GiustaNicco Fasola, „II Manierismo e l'arte veneziana del Cinquecento, in Venezia e l'Europa", *Atti del XVIII Congresso Internationale di Storia dell'Arte,* Veneția, 1956, pp. 291-293; R. Palluchini, „Per la Storia del Manierismo veneto", în *Bulletin du Musee National de Varsovie,* voi. 9, 1968, pp. 6-72; *idem, La Giovinezza del Tintoretto,* Daria Guarnati, Milano, 1950.

4 Aceste pasaje se află la paginile 290, 291 şi respectiv 293. O altă referire, tot negativă, la adresa lui Tintoretto, a fost identificată de către M.W. Roskill *(op. cit.,* p. 349) în *Scrisoarea* către Contarini.

5 Dolce, *ed. cit.,* pp. 331-334.

a propriei concepţii despre artă. Ceea ce la Aretino era înainte de toate *cronică artistică* la Dolce se transformă, cel puţin în intenţie, în *istorie a artei.*

Nu fără temei s-a observat[1] că tratatul lui Dolce stabileşte un dialog evident cu *Vieţile* lui Vasari, a căror primă ediţie apăruse în 1550. Aici Vasari oferă o tratare destul de superficială a picturii veneţiene pe care o cunoştea însă direct de pe urma călătoriei din 1541-1542.[2] Ba chiar mai mult, anumite pasaje reflectă clar neîncrederea tipic toscană faţă de arta veneţiană: „Fiind rugat apoi Vasari să se oprească la Veneţia, s-ar fi învrednicit poate să rămână acolo câţiva ani, dar Cristoforo (Cristoforo Gherardi, *n.n.*) I-a descurajat mereu, spunând că nu avea rost să se oprească la Vene ţia, unde nu se ţinea cont de desen, iar pictorii din acel loc nu-l prea foloseau... şi că era mai cu folos să se întoarcă la Roma, care este adevărata şcoală a artelor nobile şi unde calitatea e mult mai puţină ca la Veneţia/"[3]

Pe temeiul aceloraşi criterii, în alt loc, Michelangelo apare ca dispreţuindu-i pe veneţieni, deoarece „au avut întotdeauna prea puţină imaginaţie şi nu s-au priceput la exerciţiul desenului"[4].

Atunci când Dolce pune în gura lui Aretino reproşul adresat lui Fabrini, „florentin fiind, te laşi până într-atâta orbit de dragostea ce o porţi compatrioţilor, încât socoteşti că numai operele lui Michelangelo sunt aur curat, celelalte părându-ţi-se plumb fără preţ“[5], el dialoghează de fapt direct cu Vasari. Dialogul său are ca ţel — printre altele — să umple golul aproape total reprezentat de Veneţia în prima ediţie a *Vieţilor* lui Vasari. Şi — măcar parţial —

1 L. Venturi, „Pietro Aretino c Giorgio Vasari", în *Pretesti di critica,* Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1929, pp. 53-72.

2 *Cf.* J. Schultz, „Vasari at Venice“, în *The Burlington Magazine,* CUI, 1961, pp. 500-511.

3 Cf. Vasari, Vieţile.,.,op. cit., voi. VI, p. 226 şi L. Venturi, Pietro Aretino e Giorgio Vasari, op. cit., pp. 58-59.

4 Vasari, *Vieţile..., op. cit.,* voi. VII, p. 119.

5 Dolce, *ed. cit.,* p. 260.

reuşeşte. Este foarte posibil ca tocmai *Dialogul* său să-i fi determinat pe Vasari la o a doua călătorie la Veneţia, şi, în acelaşi timp, la aprofundarea capitolelor despre veneţieni din lucrarea sa.[1]

Istoricitatea demersului lui Dolce este astfel nu numai dovedită, ci şi răsplătită.

Poziţia lui Aretino este cea a criticului şi, de ce n-am spune-o, a mijlocitorului, a neguţătorului de artă. Din această cauză domeniul său va fi mai puţin *istoria* şi mai mult *cronica.* Dolce trebuia să fie (şi a fost) un erudit şi un umanist, Aretino trebuia să fie (şi a fost) un om în care gustul pentru pictură se îmbină cu simţul practic al pieţei şi al relaţiilor cotidiene cu artiştii, cu produsul artistic şi cu beneficiarii săi. Bătălia lui Dolce este dusă în numele valorii teoretice, cea a lui Aretino pentru impunerea unor valori concrete, imediate. Dolce se raportează la un ansamblu de opere care formează o *istorie a artei,* Aretino la un ansamblu de opere care poartă numele de *colecţie.*

Colecţionismul este un fenomen care se naşte, într-un anumit sens, la Veneţia[2], el este în acelaşi timp un fenomen eminamente modern. Modernitatea demersului critic al lui Aretino îşi are aici rădăcinile. Apropierile şi deosebirile de Dolce au, în mare, ca temei apropierile şi deosebirile între *a face cronică* şi *a face istorie.* Dacă *Dialogul* lui Dolce se întemeiază pe o *concepţie critică* dedusă din Horaţiu şi retorii Antichităţii, *Scrisorile* lui Aretino sunt în primul rând un *document de gust.*[3] Aici stă poate secretul marelui interes

1 In acelaşi timp, cea de-a doua ediţie a *Vieţilor* (1568) conţine şi accente polemice la adresa subevaluării lui Michelangelo de către veneţieni. *Cf.* Paola Barocchi, „Schizzo di una storia della critica cinquecentesca sulla Sistina", în *Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere la Colombaria,* XXI, VII, 1956, pp. 177-212 (mai ales pp. 177-187 şi 194-206) şi idem, *Trattati,* I, p. 323.

2 Cf. S. Savini Branca, II Collezionismo veneziano nel Seicento, Cedam, Padova, 1964.

3 în acelaşi timp, este evident că prin asimilarea ideilor aretiniene pe care o face Dolce el vizează tocmai convertirea *gustului* în *concepţie critică.* A se vedea şi R. Klein, „Conceptele de *Giudizio* şi *Gusto* în teoria artei din secolul al XVI-lea“, în *Forma şi inteligibilul*, voi. II,

pe care îl au şi azi *Scrisorile*-cronici ale lui Aretino.

Pietro Aretino se formase ca pictor[1] şi critic[2] în ambianţa toscano-romană a lui Agostino Chigi. Idolii tinereţii sale sunt Rafael şi Michelangelo. Odată sosit la Veneţia, el nu-şi va uita niciodată obârşiile culturale, ceea ce nu-l împiedică să devină, în scurt timp, vocea critică cea mai autorizată a gustului veneţian. Pentru el, desenul rămâne însă fundamentul artei: „Marea strădanie constă în desen." Culoarea fără desen, culoarea ca scop în sine, ţine de virtuozitatea goală, nu de pictură.[3]

S-a spus[4] că o deschidere evidentă către gustul cromatic veneţian se poate detecta la Aretino abia după 1548, anul de apariţie al *Dialogului* lui Pino. De fapt, Aretino se arată receptiv la noua pictură veneţiană încă din primii ani de şedere la Veneţia. Incă din 1540 Tiţian îi apare ca o personalitate de excepţie.[5] Sensibilitatea sa pare atât de impregnată de veneţianism, încât peste câţiva ani (1544)

Meridiane, Bucureşti, 1977, trad. rom. de V. Harossa, pp. 134-151.

1 Cf. P. Luzio, P. Aretino neiprimi suoi anni a Venezia, Torino, 1888, pp. 109-111.

2 Pentru concepţia critică a lui Aretino, a se vedea K. Vossler, „Pietro Aretino's Kunstlerische Bekenntnis", în *Neue Hiedelberger Jahrbuch,* X, 1 (1900), pp. 39-65; S. Ruju, *Le Tendenze estetiche di Pietro Aretino,* Sassari, 1909; Mary Pittalunga, „Eugene Fromentin e le origini de la moderna critica d'arte", în *LArte,* 1917, pp. 240 şi urm.; S. Ortolani, „Le origini della critica d'Arte a Venezia", în *LArte,* 1923, pp. 1-17; *idem,* „Pietro Aretino e Michelangelo", în *LArte,* 1922, pp. 15-26; R. Palluchini, *La Critica, op. cit.,* pp. 9 şi urm.; J. Adhemar, „Aretino: Artistic Adviser to Francis I", în *Journal of tbe Warburg and Courtauld Institutes,* XVII (1954), pp. 311-318; M. Pozzi, „Note sulla cultura artistica e sulla poetica di Pietro Aretino", în *Giornale Storico della Letteratura Italiana,* 145 (1968), pp. 293-322.

3 Apud *Lettere sull'arte di Pietro Aretino* (ed. E. Camesasca), Ed. del Milione, Milano, 1957-1960, voi. III, p. 571.

4 M. Pozzi, Note sulla cultura artistica, op. cit., pp. 302-303.

5 Aretino, *ed. cit.,* p. 84. Vezi şi F. Saxl, „Tiziano e Pietro Aretino", în *La Storia delle imagini,* Laterza, Bari, 1965, pp. 67-84; M.W. Roskill, *op. cit.,* pp. 29-30.

el va opera cea mai spectaculoasă răsturnare estetică din teoria artei a vremii, răsturnare, e drept, empirică şi senzualistă: natura însăşi imită arta. Celebra descriere a Veneţiei din scrisoarea datată mai 1544 este impregnată de cel mai pur gust tiţianesc: „.. .plictisit de singurătate şi neştiind încotro să-mi îndrept gândurile, am ridicat ochii spre cer, care de când I-a făcut Dumnezeu n-a fost niciodată pictat atât de frumos cu umbre şi lumini. Văzduhul era întocmai aşa cum ar vrea să-i închipuie cei ce te pizmuiesc pentru că nu se pot pune în locul dumitale..., casele, deşi din piatră adevărată, păreau făcute dintr-un material plăsmuit. Vezi apoi aerul pe carc îl simţeam în unele locuri viu şi curat, iar în altele îmbâcsit şi stătut. Priveşte acum şi minunăţia norilor, alcătuiţi din desimi şi umezeală: jumătate din ei stăteau adunaţi în planul din faţă, deasupra acoperişurilor, iar cealaltă jumătate stătea să se îndrepte spre planul din spate... O, cu ce trăsături măiestre mânuia penelurile naturii văzduhul, îndepărtându-1 treptat de clădiri, aşa cum îl îndepărtează Vecellio când face peisaje! ...“[1]

Distanţarea critică de arta lui Michelangelo, proces în care un rol nu lipsit de importanţă I-au jucat motivele

personale, coincide cu exaltarea tot mai accentuată a artei veneţiene şi a picturii lui Rafael. Când Tiţian pleacă la Roma (1545), nu uită să-i atragă atenţia că Rafael îl întrece pe Buonarroti în pictură[2], iar în anatema definitivă aruncată asupra *Judecăţii* din Capela Sixtină (scrisoarea către Corvino, iulie 1547)[3], exaltarea lui Rafael este din nou prezentă: „Când am văzut schiţa întregii *Judecăţi de apoi* a lui Buona- ruoto, am ajuns să înţeleg strălucita graţie a lui Rafael în încântătoarea frumuseţe a invenţiunilor sale: şi dat fiind că sunt creştin, nu-mi rămâne decât să ridic prieteneşte din umeri în faţa necuviincioasei înfăptuiri a penelului său.“ Reproşurile la adresa lui Michelangelo, oricare ar fi motivul lor ascuns, vizează deci ceca ce Pino şi Dolce închideau sub numele de „invenţiune“. Iar aici Aretino, carc în abateri licenţioase nu era nicidecum novice, ştie să facă apel la autoritatea esteticii clasice. Polemica sa cu Michelangelo,

1 Aretino, *ed. cit.,* pp. 94-95.

2 *Ibidem*, p. 116.

3 *Ibidem,* pp. 125-126.

chiar dacă vizează problematica imaginilor sacre, este condusă după aceleaşi criterii pe care le va folosi şi Dolce[1] şi — ni se pare — mai puţin cu instrumentele Contrareformei[2]. Ceea ce nu respectă Michelangelo, după părerea lui Aretino, este în primul rând „adecvarea la loc“. Acuzaţia că artistul ar fi confundat capela papilor cu o casă de pierzanie[3] derivă direct din *Arta poetică* a lui Horaţiu: „Oricare zeu sau erou cc ar fi să-ţi apară în faţă/ Reprezentat mai nainte-n hlamidă,

1 Dolcc, *ed. cit.,* pp. 316-317.

2 Accst lucru a fost pe bună dreptate observat de către A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600,* Clarendon, Oxford, 1956, p. 134, care arată însă că atacul împotriva lui Michelangelo (Aretino, Dolce) va forma un important instrument în mâna Contrareformei. Giulio da Fabriano (*Due dialoghi... degli errori de' pittori...,* Camerino, 1564) îşi ia argumentele din Dolce atunci când încearcă să demonstreze erezia lui Michelangelo.

A se vedea acum şi R. de Maio, *op. cit.,* pp. 21-27.

3 Aretino, *ed. cit.,* p. 127.

porfiră şi aur,/ Să nu coboare cu josnice vorbe-n murdarele cârciumi."[1]

Faptul că polemica cu Michelangelo se stabileşte de la bun început pe terenul „invențiunii" ne este mărturisit şi de prima scrisoare relativă la *Judecata de apoi*[2], în care Aretino îşi permite să-i sugereze artistului trama iconografică a viitoarei fresce. Dar, aşa cum s-a remarcat pe drept cuvânt[3], „invențiunea" propusă de Aretino este impregnată de gust venețian, mai precis, de gust tintorettian[4]: „Văd cum stau să se stingă soarele, luna şi stelele: văd cum îşi dau parcă duhul focul, aerul, pământul şi apa...; văd tronul alcătuit din nori înroşiți de raze ce țâşnesc din văpăile cerului, pe care e aşezat Cristos între oştirile sale, înconjurat de strălucire şi groază; văd cum îi scânteiază fața şi cum, scăpărând flăcări de lumină, voios şi cumplit, îi umple pe cei buni de bucurie, iar pe cei răi de spaimă..."[5]

Aretino nu a criticat niciodată desenul lui Michelangelo, la şcoala căruia îşi formase de fapt gustul. Un elogiu tardiv — sonetul către Boccamazza — încearcă o reabilitare a lui Buonarroti, dar în limitele

1 *Ars Poetica,* 226-229 *(ed. cit.,* p. 212). Antipedantul Aretino se arată de multe ori foarte sensibil la teoretizările erudite ale vremii. In scrisoarea din 22 dccembrie 1536, el îi mărturiseşte lui Daniello că grație *Poeticii* sale a reuşit să înțeleagă mai bine *Judecata* lui Michelangelo (vezi Camesasca, *op. cit.).* M. Pozzi, *L'Ut Pictura Poesis, op. cit.,* pp. 248-249, observă că Dolce se ridică, pe temeiul aceloraşi argumente, împotriva „licențiozității“ lui Michelangelo, încă din scrisoarea către Ballini.

2 Aretino, *ed. cit.,* pp. 61-64.

3 L. Venturi, „La critique d'art en Italie â l'epoque de la Renaissance, III, Pierre Aretin, Paul Pino, Louis Dolce ou la critique d'art â Venise au XVI[e] siecle“, în *Gazette des Beaux-Arts,* 66, 9 (1924), pp. 39-48.

4 Spre deosebire de Dolce, care pare complet opac la pictura lui Tintoretto, Aretino îşi exprimă de mai multe ori prețuirea pentru tânărul rival al lui Tițian (vezi *ed. cit.,* pp. 103-105 şi 134-135).

5 Aretino, *ed. cit.,* pp. 63-64.

unui triumvirat al artei italiene:

„Divin a fost, frumosul pictând, Rafael;
Michelangel, de asemeni, divin, nu uman Prin
desenu-i măiastru; iar Tițian Simțul naturii îl
are-n penel.

Acesta este materialul faptic pe care Dolce, la abia un an după moartea lui Aretino, va înălța schelăria critică a *Dialogului* său. Dar meritul cel mai de preț al lui Aretino constă poate mai puțin în distincții teoretico-istorice, cât în angajarea practică în mediul artei cinquecentești.

Atât în judecățile sale asupra picturii, cât şi în cele asupra sculpturii şi arhitecturii, el se arată posesorul unui gust antia-cademic, al unei intuiții critice directe şi sigure. Critica sa gravitează în jurul lui Tițian şi al lui Sansovino, dar nimic din ce se face la Veneția nu-i scapă. Aretino discută în primul rând despre *opere*, pe temeiul cărora ajunge la posibilitatea de a caracteriza *artişti.* El va reuşi astfel să aprecieze „farmecul grațios al invențiunilor lui Veronese“, „fireasca unitate a culorilor, împărțite între umbră şi lumină cu minunat echilibru" — la Moretto; „iuțeala plină de ştiință, invențiune, compoziție a figurilor" — la Schiavone; „atitudinile fru-moase, fireşti şi vii“ ale lui Tintoretto etc.[1]

El instaurează deci la Veneția şi în Italia un limbaj critic în care se îmbină precepte clasiciste cu intuiții de tip impresionist.[2]

Privită în ansamblul ei, critica şi teoria de artă venețiană din veacul al XVI-lea reprezintă prima tentativă, masivă şi coerentă, de convertire instantanee a creativității artistice în judecată de valoare.

1 Vezi R. Palluchini, *op. cit.,* p. 13.

2 K. Vossler, *op. cit.,* vorbea despre o atitudine care precedă aproape estetica celor de la *Sturm und Drang*.

## Note introductive la o posibilă poetică a lui Michelangelo[1]

### 1. Note asupra teoriei artistice în Quattrocento

Opera lui Michelangelo nu este — şi observaţia este valabilă pentru toţi marii creatori — rezultatul punerii în act a unei gândiri teoretice. La fel, ea nu va avea ca finalitate formularea unei concepţii despre artă: aceasta se desprinde de la sine, consecinţă şi nu esenţă a operei.

La un artist de dimensiunile lui Michelangelo, meditaţia teoretică nu putea fi decât accidentală; faţă de importanţa operei, orice speculaţie estetică pare zadarnică. Acceptă rar să-şi expună ideile în ceea ce priveşte arta. In loc să vorbească despre ea, preferă să o facă. Şi declară acest lucru în modul cel mai răspicat în celebra sa scrisoare către Benedetto Varchi: „Infinite lucruri încă nespuse s-ar putea spune despre aceste ştiinţe (artele figurative, *n.n.);* dar (...) ar cere prea mult timp, iar eu am prea puţin...“[2]

Poziţia lui Michelangelo, exemplară pentru orice conştiinţă de artist dedicată în primul rând vieţii formelor, face din el ultimul adevărat reprezentant al Renaşterii. Criza artistică a celei de-a doua jumătăţi a secolului al XVI-lea — manierismul — va prilejui o adevărată invazie de scrieri teoretice, ba chiar mai mult, înseşi operele de artă manieriste
vor atinge limitele metalimbajului artistic. Artiştii teoreticieni şi

1 Prezentul studiu a apărut, într-o primă variantă, ca introducere la volumul Francisco de Hollanda, *Dialoguri romane cu Michelangelo,* traducere de V.I. Stoichiţă, Meridiane, Bucureşti, 1974.

2 G. Milanesi, Le lettere di Michelangelo Buonarroti, publicate coi ricordi ed i contratti artistici, Le Monnier, Florenţa, 1875, p. 622.

teoreticienii artişti sunt cei care vor domina viaţa culturală a acestei perioade.

Artişti erau şi Ghiberti, şi Leon Battista, Alberti, autorii celor mai importante scrieri despre artă din Quattrocento, dar la primul activitatea teoretică apare ca accidentală, iar la al doilea activitatea artistică este cea care trece pe un plan secundar. Echilibrul între teorie şi practică este de fapt necunoscut Renaşterii timpurii. Leon Battista Alberti va avea marele merit de a elabora terminologia necesară analizei structurale a noului tip de imagine artistică care apăruse în Italia în urma descoperirii perspectivei de către Brunelleschi. Şi este un lucru de extremă importanţă, deoarece, mai mult decât o simplă codificare verbală a unei invenţii artistice, tratatele lui Alberti pun bazele înţelegerii picturii şi a celorlalte arte figurative, inclusiv a arhitecturii, în termeni de structură spaţială.

Cu scrierile lui Alberti se face primul pas pentru reconsiderarea artei ca activitate mentală, ca artă liberală, nemaifiind vorba nici de un ghid practic precum *Tratatul* lui Ccnnino Cennini, nici de o încercare istoriografică precum *Comentariile* lui Ghiberti. Componenţa tehnică şi integrarea istorică a operei tind să devină, odată cu teoria lui Alberti, marginale faţă de valoarea formală. Definiţia pe care o dă el — „Pictura nu va fi deci altceva decât intersecţia piramidei vizuale la o distanţă dată cu centrul fixat şi cu luminile bine determinate într-o suprafaţă cu linii şi culori, reprezentată cu artă"[1] — e o tentativă de îmbinare a experienţei cantitative şi a celei calitative în actul artistic.

Prima, şi cea mai importantă parte a definiţiei — „pictura este intersecţia piramidei vizuale" etc. —, proclamă perspectiva ca procedeu prin care imaginea devine coerentă din punctul de vedere al raporturilor cantitative. Alberti intuieşte că descoperirea lui Brunelleschi oferă, e drept, soluţia echivalării spaţiului existenţial cu un spaţiu figurativ omogen şi izomorf, dar că aceasta nu dă de la sine valoare imaginii, nu îi oferă ritmul ei specific şi individual. Ii dă doar schema ritmului, aşa cum, de exemplu, bătăile metronomului nu epuizează problemele succesiunii temporale în muzică, ci îi oferă doar schema. Pictura nu e o problemă strict cantitativă (şi aici cel

1 L.B. Alberti, *Despre pictură,* ed. cit., p. 21.

care va dezvolta ceea ce la Alberti rămâne la stadiul de intuiție va fi Leonardo da Vinci), ci o problemă de valoare; suprafața cu linii şi culori trebuie „reprezentată cu artă“. E drept că Alberti lasă indefinită această observație, de altfel la acea oră inexplicabilă cu instrumentele criticului. Atinge totuşi problema ineismului, a harului, a talentului. Arta este un dar făcut de natură omului, iar creația trebuie să apară ca act spontan. Teoria talentului şi a spontaneității, schițată de către Alberti, va pătrunde şi în gândirea lui Michelangelo.[1]

Poate fi socotită exagerată atâta insistență asupra unei probleme ce azi ne apare cu totul naturală; arta ca dar al naturii. Dar, pentru începuturile Renaşterii, această recunoaştere însemna un mare pas înainte. Ghiberti mai vorbea încă despre „doctrina" necesară artistului, concepție tipic medievală.[2] Cu Alberti însă triumfă concepția despre pictură ca artă vizuală.

Cennino Cennini — cel mai însemnat teoretician de artă din secolul al XlV-lea — spunea că pictura „trebuie să găsească lucrurile nemaivăzute (...) dovedind că ceea ce nu există — este"[3], cu alte cuvinte, că trebuie să vizualizeze invizibilul. Pentru Alberti imaginea nu este *ilustrativă*, ci *reprezentativă,* pictura este un act de posesie asupra lumii

1 L.B. Alberti, *Despre pictură, ed. cit.,* pp. 74-76 şi Francisco de Hollanda, *Dialoguri romane cu Michelangelo,* p. 102.

2 Lorenzo Ghibertis Denkwiirdigkeiten (I Commentarii), Berlin, 1912, ediția Julius von Schlosser, p. 43.

3 Cennino Cennini, Tratatul de pictură, ed. cit., p. 36.

vizibile şi nu un instrument doctrinal. Perspectiva permitea tocmai acest lucru: posesiune asupra spaţiului vital şi transformare a sa în valoare creată. Spaţiul perspectival este un spaţiu figurativ prin excelenţă. El închide, formează, figurează spaţiul infinit în mod finit. Paradoxal, dar tocmai de aceea simptomatic, închiderea spaţială permisă de perspectivă eşuează exact acolo unde ea luase naştere: în arhitectură. Faptul că spaţiul arhitectural are o structură figurativă omogenă şi izomorfăîl demonstrează, în principiu, Bruneleschi. Dar nici el, nici Alberti nu reuşesc să „închidă"[1] acest spaţiu al noii arhitecturi. *Faţada*, care în concepţia teoriei artistice a Renaşterii timpurii trebuie să fie intersecţia piramidei optice, suprafaţă care trebuia să conţină *in potentia* structura piramidală a interiorului („ ...orice zid trebuie să aibă în sine o piramidă proprie", scria Alberti[2]), rămâne pentru arhitectura epocii o problemă nerezolvată. Singurul spaţiu arhitectural închis este obţinut de către Bruncllcschi, atunci când punctul de fugă al ortogonalelor nu este plasat la un orizont adus în interiorul structurii imaginii, ci pe o axă: la cupola domului din Florenţa.

Această problemă a închiderii sau a deschiderii spaţiale va fi de fapt problema-cheie a întregii arte a Renaşterii, şi nu doar a arhitecturii, iar Michelangelo îi va aduce soluţia extremă: cea a *non-finitului*, cu toate implicaţiile ei filozofice. Dar aceasta este, şi nu e inutil să o repetăm, o problemă care apare încă de la primii paşi ai noii arte. Dacă pictorii, începând cu Masaccio, s-au folosit cu succes de perspectivă, acest fapt a fost posibil pentru că în cazul picturii suprafaţa este locul unde imaginea devine manifestă. Imaginea se află *dincolo* de suprafaţa care joacă rolul unei „ferestre deschise", „din compoziţia suprafeţei se naşte şi graţia

1 Nu este vorba, în cele ce urmează, de o distincţie morfologică de tip wolfflinian (forma închisă — forma deschisă), şi cu atât mai puţin de „deschiderea" perceptivă a operei teoretizată de către Umberto Eco, ci de o distincţie structurală.

2 L.B. Alberti, *De re aedificatoria* (1485), trad. it. în *Opere volgare di L.B. Alberti,* Bonucci ed., Florenţa, 1843, volumul II, p. 86.

corpurilor, numită frumusețe"[1]. „Circumscrierea", „compoziția" şi „primirea luminii", cele trei elemente de bază ale picturii, după Alberti, există deci în funcție de suprafață. Armonia cantitativă se transformă în una calitativă — „frumusețea" — după modul de a concepe suprafața. Cu alte cuvinte: planul pânzei, jucând rolul de diafragmă a unei piramide optice, este, ideal, mutabil printr-o mişcare de translație. In clipa în care planul coincide cu suprafața ideală a porțiunii de spațiu reprezentate, imaginea este blocată într-un raport cantitativ armonic cu atributele totalității. Raportul cantitativ devine unul calitativ, relația de mărimi, existentă şi în natură, devine o relație formală, pur picturală. Astfel, perspectiva nu va fi un simplu procedeu de redare naturalistă, ci unul figurativ, formal.

## 2. Leonardo da Vinci — opera ca *imago mundi*

Leonardo da Vinci, Rafael şi Michelangelo — marile personalități ale Renaşterii mature — stau sub semnul a ceea cc s-ar putea numi „impulsul către infinit". Raportul primordial dintre Om şi Lume se înfățişează în cultura Renaşterii sub forme diferite. Relația dintre subiect şi obiect, dintre cunoscător şi cunoscut, dintre învăluitor şi învăluit se va traduce în artele figurative în modul de a concepe raportul dintre figură şi spațiu. Soluția estetică a problemei va avea, bineînțeles, o bază imagistică, şi nu una conceptuală, dar legătura frământărilor marilor artişti ai Renaşterii cu dezbaterile filozofice contemporane lor este incontestabilă. Atât arta, cât şi filozofia reflectă aceeaşi atitudine existențială pe care Cassirer o sintetiza în raportul paradigmatic între
Prometeu şi Zeus[2]: marii titani ai Renaşterii nu au fost niciodată mulțumiți de condiția umană.

Pentru Leonardo da Vinci, pictura este locul de mediere între

1 L.B. Alberti, *Despre pictură, op. cit.,* pp. 46-47.

2 Ernst Cassircr, Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance, Leipzig, 1927, trad. it. Individuo e Cosmo nella filosofia del Rinascimento, La nuova Italia, Florența, 1967, p. 261.

natură şi spirit, este în acelaşi timp natură spiritualizată şi spirit care reflectă natura. Celebrele cuvinte „pictura este un lucru mental"[1] — *lapittura e una cosa mentale* — trebuie înțelese nu doar în sensul „pictura este o îndeletnicire a spiritului", ci tocmai în lumina coincidenței contrariilor operate în pictură. Ea este şi *cosa,* şi *mentale*, şi *lucru,* şi *spirit.*

Odată cu Leonardo, în teoria estetică triumfă concepția despre artă ca ştiință. Bazele se află bineînțeles în arta Quattro- cento-ului şi în teoria lui Alberti, dar acesta din urmă îşi încheia tratatul *Despre pictură* cu sibilinicele cuvinte: „Nimic nu poate însemna apariție şi desăvârşire în acelaşi timp."[2] Opera, dacă vrea să-şi păstreze condiția ei de imagine figurativă, trebuie să se oprească la stadiul de *doxa,* fără şanse de a ajunge la stadiul de *episteme,* la statutul ştiinței. Acesta este punctul unde intervine Leonardo.

Pentru el, pictura este ştiință, ba chiar mai mult, este ştiința ştiințelor — filozofie.[3] Opera de artă nu este „aparență", ca pentru Alberti, ci şi „desăvârşire".

Dar „desăvârşit" nu înseamnă „finit", dimpotrivă, „desăvârşitul" este Infinitul. Perspectiva aeriană şi *sfumato*-ul leonardesc trebuie înțelese în această lumină. Desăvârşit e *Totul.* Pictura, ca să fie ştiință, trebuie să cuprindă unitatea, şi nu multiplicitatea. Forma trebuie să fie imagine a infinitului, şi nu a *unor* lucruri într-un spațiu considerat finit.

Punctul de plecare este bineînțeles „experiența" — marea pasiune a lui Leonardo —, dar întrebarea care îi va străbate întreaga operă de gânditor şi de artist este următoarea: cum e posibil ca plecând de la datul sensibil să se ajungă la apre- hendarea Totalității? Şi aici concordanța cu gândirea timpului, şi anume cu filozofia imediat anterioară a lui Nicolaus Cusanus, apare ca evidentă. *Finiți et infiniți nulla proportio*[4]*,* spunea Cusanus. Intre finit şi infinit nu există un raport de proporționalitate. Nu printr-o cunoaştere de tip adițional se va ajunge la aprehendarea Absolutului. Nu fizica, ci metafizica

1 Leonardo da Vinci, Tratatul despre pictură, op. cit., p. 11.

2 L.B. Alberti, Despre pictură, op. cit., p. 79.

3 Leonardo da Vinci, *ed. cit.,* p. 13.

4 N. Cusanus, *De docta ignorantia,* I, 1.

este menită cunoaşterii depline. Aceasta este poziția lui Cusanus[1] într-o problemă de primă importanță în speculația filozofică a epocii cum era aceea a centrului Lumii. La fel, Leonardo demonstrează în *Tratatul despre pictură* imposibilitatea perceperii fizice a punctului: „De vei spune, de pildă, că prin atingerea unei suprafețe, cu vârful cât mai ascuțit al unui stilet, ai creat un punct, lucrul nu va fi adevărat, pentru că această atingere nu este altceva decât suprafața în jurul unui miez, iar tocmai în acest miez se află punctul."[2] Pentru viziunea cosmologică şi, implicit, pentru arta sa, această observație este de maximă importanță. Punctul nu mai e conceput ca origine, ci ca maximă reducție. Pentru Alberti „punctul este un semn care nu mai poate fi împărțit în alte fragmente"[3], şi această definiție va dăinui până aproape de timpul lui Leonardo[4]. Dar tot pentru Alberti „punctele dacă sunt înşirate unul lângă altul fac să crească o linie... Mai multe linii asemeni firelor țesute într-o pânză alcătuiesc o suprafață" etc...[5] Pentru Leonardo însă, punctul este o entitate metafizică. Din această cauză el nu poate fi originea limei, ci, dimpotrivă, „linia îşi are sfârşitul în punct"[6].

Se poate acum lesne înțelege de ce perspectiva liniară îi apare ca depăşită. Punctul nu mai poate fi conceput ca origine a imaginii care devine manifestă pe suprafața-secțiune a piramidei optice. Totalitatea Universului nu poate fi percepută ca rezultat al unei operații adiționale. Experiența îl învață pe Leonardo să vadă în fiecare obiect al lumii reale, de la figura umană la firul de iarbă, un reprezentant al Totalității. Bineînțeles, pe plan pictural, se face simțită şi lecția picturii flamande cu care intră în contact la Florența

1 V. Cassirer, *op. cit.,* pp. 50-51.

2 Leonardo da Vinci, *ed. cit.,* p. 11.

3 L.B. Alberti, *ed. cit.,* p. 9.

4 Şi pentru Piero della Francesca (De prospectiva pingendi, edi- zione critica a cura di G. Nicco Fasola, Sansoni, Florența, 1942, p. 7) punctul este una cosa tanto picbolina quantio e possibile ad occhio comprendere („lucrul cel mai mic pe care-l poate distinge ochiul").

5 L.B. Alberti, *ed. cit.,* p. 10.

6 Leonardo da Vinci, *ed. cit.,* loc. cit.

prin intermediul lui Hugo van der Goes. Insă de la flamanzi va lua doar ceea ce îi era congenial: empirismul, şi nu concepția atomistică a formei.

Perspectiva brunelleschiană concepea spațiul figurativ ca fiind omogen, dar totodată ca expresie a relațiilor dintre obiecte. In pictura flamandă, fiecare obiect are o putere de iradiere proprie. Imaginea primitivilor flamanzi nu aspiră la o unitate spațială, ci la una ambientală, rezultată tocmai prin îmbinarea sferelor de iradiere a fiecărui obiect luat în parte. Pentru Leonardo, fuziunea dintre „spațiul italian" şi „ambientul flamand"[1] nu este o soluție tehnică, ci consecința unei opțiuni filozofice: unitatea spațială nu poate fi redată, pentru Leonardo, prin raportul de distanță dintre figuri. Figura nu *stă* în spațiu, ea *este* spațiu. între Cosmos şi individ, între obiect şi subiect, între învăluitor şi învăluit, între spațiu şi figură nu există un raport proporțional. *Finiți et infiniți nulla proportio!*

Pictura c într-adevăr filozofie pentru Leonardo, deoarece îi permite aprehendarea realității ca infinită nu printr-o reducere a infinitului la finit, ca în arta secolului al XV-lea, ci

1 După expresia lui Cesare Brandi, *Spazio italiano, ambiente fiam- mingo,* II Saggiatore, Milano, 1960.

prin instaurarea unei relații între Lume și Formă, care este cea dintre Totalitate și Unitate; dar în același timp se desprinde de filozofie, pentru că prin actul picturii nu se teoretizează „o imagine despre lume“, ci ni se oferă „lumea ca imagine". Orice operă a lui Leonardo este o unitate care sintetizează Totalitatea, având cu ea o comunitate de esență: opera, ca și Lumea, e *infinită.*

Astfel, *sfumato*-ul leonardesc nu este o sublimare a clar-obscurului, ci *consecința conceperii figurii nu ca stând în spațiu, ci ca spațiu,* la fel cum perspectiva aeriană nu este o antiteză a celei liniare, ci consecința intercomunicării dintre învăluit și învăluitor: „Pictura consideră toate calitățile continue (...) în perspectiva care îi este proprie."[1]

Obsesia unității primare androgine sau misterioasele operații cu oglinda sunt și ele legate de aceeași mare pasiune pentru Totalitate și Unitate care i-a dominat întreaga existență. Pictura este singura „știință" care îi permite să perceapă Totalitatea Cosmosului și s-o prezinte ca Unitate. „Toate lucrurile ce se află în Cosmos" — scrie Leonardo — „prin esență, prezență sau ficțiune, pictorul le are mai întâi în minte, apoi le trece în mâini, iar acestea sunt într-adevăr în stare să alcătuiască o armonie îmbrățișată de văz ca însăși realitatea"[2].

Cu Leonardo, opera de artă devine o precipitare a *apeiron*-ului într-o unitate oferită vederii.

## 3. Michelangelo — opera ca centrum mundi

### a. Pictura ca muzică și elementul platonic al

1 Leonardo da Vinci, *ed. cit.,* p. 26.

2 Leonardo da Vinci, *ed. cit.,* p. 14.

gândirii lui Michelangelo

S-a văzut, în ideile estetice ale lui Michelangelo reflectate de dialogurile cu Francisco de Hollanda, o directă polemică antileonardescă.[1] Diferențele de poziții sunt, e drept, evidente, dar în ultimă instanță e de fapt vorba nu atât de două concepții antitetice, cât de două soluții necesar diverse aduse aceleiași probleme.

Pentru Michelangelo, „pictura nu e altceva decât o copie a perfecțiunii lui Dumnezeu şi o amintire a picturii divine, o muzică şi o melodie pe care doar intelectul o poate percepe cu mare dificultate"[2].

Suntem aici într-o atmosferă tipic neoplatonică, raportul dintre *musica instrumentalis* (arta) şi *musica mundana* („perfecțiunea lui Dumnezeu") fiind perceput doar de către *musica humana* (intelect) — conform celor teoretizate de estetica platonică şi pitagoreică a lui Boethius.[3] Dar nu trebuie uitat faptul că încă de la Alberti[4] armonia muzicală fusese considerată

1 Lionello Venturi, *Istoria criticii de artă, op. cit.,* pp. 113-114. Autenticitatea problemelor dezbătute în *Dialogurile* lui Francisco de Hollanda a fost mult timp pusă sub semnul îndoielii. Scricrea pictorului portughez trebuie citită, e adevărat, cu mult discernământ. In ceea ce priveşte nuclcul autentic al *Dialogurilor,* ne ralicm părerii exprimate de R.J. Clements, *Michelangelo "s Theory of Art,* New York University Press, New York, 1961, trad. it. de E. Battisti, *Michelangelo. I. Le idee sull'arte,* II saggiatore, Milano, 1964, pp. 14-19.

2 Michelangelo, în Fr. de Hollanda, *ed. cit.,* p. 55.

3 *Cf.* Edgar de Bruyne, *Etudes d'esthetique medievale,* De Tempel, Bruges, 1946, trad. spaniolă, *Estudios de Estetica Medieval,* Gredos, Madrid, 1958, voi. I, pp. 13-42.

4 L.B. Alberti, De re aedificatoria,în Opere volgare. ,.,op.

ca modelul perfecţiunii pentru toate artele şi că însuşi Leonardo considera „nefericita muzică" („nefericită" pentru că „piere de îndată ce se naşte") ca „soră mezină a picturii". Muzica, pentru Leonardo, „alcătuieşte armonia prin împletirea simultană a unor părţi bine potrivite (...). Aceste acorduri învăluie legătura dintre elementele care alcătuiesc această armonie, defel deosebită de linia conturului ce învăluie elementele ce dau naştere frumuseţii omeneşti"[1]. De la Alberti şi până la Lomazzo şi Vignola, muzica apare în mai toate scrierile teoretice asupra artelor figurative ca paradigmă a raporturilor armonice. Acest apel al teoriei artei la estetica muzicală nu poate fi considerat doar ca o tentativă de a ridica artele vizuale în rândul „artelor liberale" ale *quadrivium*-ului, unde muzica, prin tradiţie, îşi avea locul ei bine stabilit. Punctul de plecare este gândirea lui Platon[2], care, având la rândul său la origini observaţiile lui Pitagora, elaborează în *Timeu* teoria ordinii şi a armoniei universale ca expresie a raporturilor numerice. Dar textul căruia Michelangelo îi datorează cel mai mult în formularea definiţiei picturii nu este atât *Timeu,* cât *Banchetul,* adică tocmai dialogul platonic închinat iubirii, care odată cu exegeza lui Marsilio Ficino îşi va pune amprenta asupra concepţiei despre frumos din întreaga Renaştere. Lucrul acesta are pentru pătrunderea gândirii poetice a lui Michelangelo o importanţă deosebită. Definiţia dată picturii este de fapt unul dintre puţinele pasaje, din toate scrierile sale, în care se poate constata pe bun temei influenţa neoplatonică. Iar în *Banchetul,* după cum bine se ştie, eroina principală nu este arta, ci dragostea. Dacă teoria despre iubire a lui Michelangelo, după cum reiese din sonete, este cu adevărat de descendenţă platonică, poetica sa — aşa cum vom încerca să arătăm în cele ce urmează — este de inspiraţie aristotelică.

cit., p. 51.

1 Leonardo da Vinci, *ed. cit.,* p. 25.

2 Pasajul mai sus citat este interpretat în lumina doctrinei neoplatonice de către R.J. Clements, *op. cit.,* pp. 85 şi urm.

„Cât despre muzică" — scrie Platon în *Banchetul* — „este învederat, oricui îşi dă osteneala să cugete un pic, că are trăsături dc aceeaşi natură cu celelalte arte. Poate-i tocmai ceea ce a vrut să arate Heraclit când a spus în cei mai limpezi termeni că Unitatea, dezbinată ea însăşi faţă de sine, se recompune ca armonia arcului şi a lirei (...). Armonia este o potrivire de sunete, iar potrivirea înseamnă acord; (...) elementele deosebite, ce nu se pun de acord, nu-s capabile de a crea armonii. Căci ce este muzica ? nimic altceva decât ştiinţa atracţiilor cu privire la armonie şi ritm. Şi dacă am căuta mai adânc în însăşi acţiunea de închegare a armoniei şi ritmului, nu-i deloc greu să aflăm acolo firele iubirii"[1], iar... „erosul sălăşluieşte în tot ce fiinţează"[2].

Coerenţa operei de artă are drept bază pentru Michelangelo aceleaşi legi ale acordului ca „pictura divină" — Lumea. Străvechiul motiv al lui *Deus Pictor*, reactualizat de către Michelangelo, ne introduce deja în atmosfera aristotelică.

b. Moştenirea aristotelică:
actul estetic — copie a „creativităţii"

Adversitatea lui Platon faţă de artele figurative este bine cunoscută: sensibilul fiind o copie a ideii, opera de artă nu putea fi decât o copie a copiei. Abia poetica manierismului va vedea în opera de artă o treaptă superioară în raportul cu *Ideea.* Pentru Michelangelo, pictura e încă o copie. Dar această concepţie mimetică este mult mai aproape de teoria aristotelică decât de cea platonică. Pentru Michelangelo, însăşi lumea — ca fiind creată — este pictură; e drept — „pictură divină". Raportul dintre artist şi lume se sintetizează în raportul dintre omul-

1 *Symposion,* 187 a-c, în Platon, *Dialoguri,* după traducerea lui Cezar Papacostea revizuită şi întregită cu două traduceri noi şi cu *Viaţa lui Platon,* de Constantin Noica, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968, pp. 261-262.

2 Idem, *Symposion,* 186 a (p. 260).

creator şi divinitate: este vorba de aceeaşi problematică a contrastului dintre Prometeu şi Zeus despre care vorbea Cassirer.

Sub mâinile artistului forma *devine,* aşa cum *devine* lumea. Teoria mimetică a lui Aristotel, şi împreună cu ea poetica lui Michelangelo, nu vede în operă o simplă copie a unui obiect al lumii. Concordanţa se petrece la nivelul energiei veşnic lucrătoare. Artistul „imită" divinitatea nu prin faptul că ar copia natura, ci prin similitudinea acţiunii. „Se imită“ nu creatul, ci „creativitatea"[1].

Pentru Leonardo, infinitatea Lumii avea înainte de toate un sens spaţial. Unitatea operei reflecta Totalitatea Universului; la fel ca el e *in-finită.* Pentru Michelangelo, Lumea e *ne-sfârşită* ca proces spaţial-temporal. Opera, în expresia ei cea mai perfectă, nu poate fi decât *non-finită.* Arta plastică se apropie de muzică deoarece, în concepţia lui Michelangelo, armonia nu poate fi decât în acţiune. După Leonardo „pictura este o filozofie, pentru că se ocupă de mişcare, crescândă sau descrescândă"[2]. Dar pentru el „mişcare" înseamnă *spaţializarea timpului.* Din această cauză, pictează nu direct după natură, ci peisajul reflectat în oglindă, pentru că *acolo* Lumea apărea temporal purificată, pură imagine virtuală. In acest sens, se poate vorbi, credem, despre poziţiile opuse ale celor doi artişti; dar ele reflectă de fapt două aspecte diferite ale „impulsului către infinit".

c. Spaţiul figurativ ca *locus*

„Figurile lui Michelangelo nu sunt concepute prin raportarea

1 Plină de sugestii în acest sens este lectura pe care o face E. Garin, *L'etâ nuova,* Napoli, 1969, p. 370, sonetului 16 dc Michelangelo, în care vede o reminiscenţă a teoriei „primului motor“ din *Metafizica* aristotelică.

2 Leonardo da Vinci, *ed. cit.,* p. 13.

la o axă organică, ci prin relația față de suprafețele unui bloc rectangular, formele născându-se din piatră ca și cum s-ar ivi din apa unui vas pe care l-am goli încetul cu încetul; (...) ele sunt mărginite în limitele volumului lor plastic, în loc să se dizolve în spațiu."[1]

Acestea sunt cuvintele unui critic care a adus una dintre cele mai importante contribuții la pătrunderea gândirii teoretice a lui Michelangelo, privită în legătură cu filozofia lui Platon. Dar lucrul care trebuie precizat aici este acela că observațiile cuprinse în fraza sus-citată (întemeiată pe o remarcă a lui Vasari) nu pot găsi o explicație teoretică decât în Aristotel, fapt pe care criticul nu-l ia în considerație.

Apropierea dintre Michelangelo și Aristotel[2] nu trebuie în nici un caz privită ca o problemă de „influență". Este mai degrabă vorba despre o concordanță spirituală și de o fundamentare filozofică a unei probleme artistice și existențiale care prima în mintea artistului asupra oricărei posibile „influențe".

1 Erwin Panofsky, „The Neoplatonic Movement and Michelangelo", în *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of Renaissance,* Harper & Row, New York, 1967, pp. 177-178.

2 Această apropiere este permisă de relativ recenta reevaluare a rolului lui Aristotel în cadrul filozofiei Renașterii făcută de către P.O. Kristeller în *The Classics and Renaissance Thought,* Harvard Uni- versity Press, Cambridge Mass., 1955, cap. II, și de observațiile făcute în legătură cu „Problema formei" la Michelangelo de către Cesare Brandi în *Struttura e architettura,* Einaudi, Torino, 1957, pp. 149-189.

Și E. Panofsky *(Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie,* Leipzig-Berlin, 1924, pp. 38-39) consideră că teoria artistică a Renașterii s-a dezvoltat inițial independent și chiar opus curentului neoplatonic, doar odată cu manierismul putându-se vorbi despre o adevărată „poetică neoplatonică". Acest lucru nu-l împiedică însă să-i integreze pe Michelangelo în atmosfera filozofică ce-l avea ca părinte pe Platon.

Sculptura este pentru Michelangelo (il. 30-33) ceea cc se face „prin înlăturare" —*per forza di levare* — şi nu ceea ce se face „prin adăugare" —*per via del porre.* Distincţia de clară sorginte albertiană[1], departe de a fi prilejuită de o deosebire pur tehnică (sculptura din piatră faţă de cea din bronz), reflectă o atitudine fenomenologică.

Predilecţia lui Michelangelo pentru sculptura ce se săvârşeşte „prin înlăturare" ne apare astfel ca rezultat al unei opţiuni bazate pe precise criterii formale. Dacă în sculptura Quattrocento-ului (şi sub influenţa ei se va afla şi Michelangelo

1 L.B. Alberti, *De Statua* (1568), ed. Morisani, Catania, 1961, p. 27.

în perioada lui de formare) suprafața statuii era concepută ca receptacul de captare a luminii, fapt care ducea la dizolvarea ei într-o iradiere spațio-luminoasă indiferent de materialul în care era concepută, bronz ori marmură, în concepția lui Michelangelo sculptorul înlătură surplusul de materie până în clipa când suprafața devine receptacul al figurii, până în clipa când ea încetează să fie o delimitare fenomenică între două entități fizice — piatra şi atmosfera — şi devine *loc ideal al imaginii sculpturale.* Fizic şi geometric, suprafața dispare în favoarea rolului figurativ.

In sculptură conjuncția dintre suprafață şi *locus* este posibilă doar pentru că în gândirea lui Michelangelo artistul posedă o imagine interioară pe care o proiectează în blocul de marmură. Statuia va fi realizată atunci când, înlăturând materia, suprafața marmurei coincide cu forma preexistentă în mintea artistului. Unul dintre cele mai cunoscute sonete ale lui Michelangelo sintetizează tocmai momentele acestui proces creator:

> „Nu există în mintea artistului concept Ce marmura
> curată nu poate a-l cuprinde Cu limitele ei, lucru la
> care tinde Doar mâna ce ascultă supusă de-intelect.“[1]

Rafael vorbea şi el, la rândul lui, într-o scrisoare către Baldassare Castiglione despre existența unei „idei interioare" ca premisă a actului creator: „...pentru a picta o (figură) frumoasă am nevoie să văd mai multe (...) dar, fiind secretă de buni judecători şi de femei frumoase, eu mă folosesc de
o anumită idee care îmi vine în minte. Dacă aceasta are o oarecare perfecțiune artistică în sine, nu ştiu; dar mult mă străduiesc ca s-o aibă."[2]

Cuvintele lui Rafael sunt într-adevăr de inspirație neoplatonică şi marchează unul dintre punctele importante ale incipientei poetici manieriste, care vedea posibilitatea unei opere de artă nelegate de

1 Non ha Vottimo artista alcun concettoj Ch'un marmo solo in se non circonscriva/ Col suo severchio, e solo a quelle arriva/ La man che uhhidisce all'inteletto. (Die Dichtungen des Michelangelo Buonarroti herausgegeben und mit kritischem Apparate versehen von Dr. CarlFrey, Berlin, 1897, nr. LXXXIII, trad. rom. de V.I. Stoichiță.)

2 Raffaello Sanzio, *Tutti gli scritti*, Rizzoli, Milano, 1956, p. 29.

lumea sensibilului şi reflectând în mod imediat „ideea". Michelangelo este însă departe de această concepţie.

Este uimitor faptul că interpretarea neoplatonică a lui Michelangelo a primit întotdeauna un punct de referinţă în sonetul mai sus citat. Folosirea termenului de *Concept,* în locul celui de *idee*, ar fi doar prin sine revelator: Michelangelo arc ca punct de plecare nu pe Platon, ci pe Aristotel. Aristotelismul lui Michelangelo nu trebuie privit ca o concesie făcută spiritului scolastic, ci ca o depăşire a platonismului. Lipsesc documentele care ar putea dovedi o cunoaştere nemijlocită a gândirii Stagiritului de către Michelangelo. Dar, şi faptul trebuie subliniat, ele lipsesc şi în ceea ce priveşte contactul cu filozofia lui Platon. Probabil că artistul a cunoscut gândirea celor doi filozofi, Platon şi Aristotel — unul care va lăsa roade în concepţia despre dragoste, cel de-al doilea în cea despre artă —, prin intermediul cercurilor culte pe care le frecventa sau prin lectura umaniştilor de felul lui Dante, poetul său preferat, creator al unei poetici din care elementul aristotelic e una dintre cele mai importante componente. Relaţia Platon-Aristotel era la ordinea zilei în primele decenii ale secolului, fapt dovedit şi de substratul iconologic al frescelor lui Rafael din *Stanza della segnatura* unde, conform unei păreri autorizate, cheia trebuie căutată în doctrina despre *Concordia Platonis et Aristotelis* a lui Pico della Mirandola.[1] Nu e poate lipsit de importanţă faptul că în această operă Michelangelo este înfăţişat sub masca lui Heraclit, filozoful devenirii.

1 *Cf* E. Wind, *Art and Anarchy,* Faber and Faber, Londra, 1963, pp. 62-64.

Din punct de vedere platonician, o idee capabilă de a fi „cuprinsă" de marmură — aşa cum sc teoretizează de obicei pe marginea versurilor citate — ar fi apărut ca o adevărată blasfemie. Lucrul acesta părea evident unui contemporan cult al artistului — Benedetto Varchi — care, analizând celebra poezie, spune despre Michelangelo: „ ...e un nou Apolo şi un nou Apelles, nu exprimă cuvinte, ci lucruri, inspirate nu din Platon, ci din Aristotel."[1] „Conceptul", aşa cum arată Varchi, înseamnă „acea *formă sau imagine* numită de către unii intenţie a tot ce înţelegem să dorim, să facem sau să spunem; care cu toate că e un lucru spiritual (...) este însă *cauza eficientă* a tot ce se spune ori se face. Aşa cum spunea şi Filozoful (Aristotel, *n.n.)* în a şaptea carte a primei Filozofii (.*Metafizica, n.n.): Forma agens respectu lecti est in anima artificies.*“[2]

Interpretarea în spirit peripatetic pe carc o face Varchi în 1549, adică pe vremea în care Michelangelo trăia şi era în plină putere creatoare, nu putea avea loc fără consimţământul, tacit, al Maestrului.

In gândirea lui Aristotel, toate lucrurile, indiferent că se află în natură sau sunt produse de mâna omului („a căror devenire e datorată fie naturii, fie artei")[3], prezintă unitatea dialectică între formă şi materie: „Producţiile artistice" — spune Aristotel — „sunt acelea a căror formă este în sufletul artistului"[4].

Dată fiind această concepţie asupra concordanţei de acţiune între modul de actualizare al materiei în obiectele lumii naturale

1 Benedetto Varchi, *Due le7.ioni*, 1549, p. XCIV.

2 Ibidem.

3 Aristotel, *Metafizica,* 1032 a (trad. rom. de Şt. Bezdechi, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1965, p. 232).

4 Ibidem.

şi modul ei de actualizare în creaţia artistică, nu e de mirare că de nenumărate ori Stagiritul apelează la exemplul clasic al statuii, sau al patului, sau al casei pentru a ilustra legile existenţei obiectelor.

Apropierea poeticii lui Michelangelo de gândirea filozofului grec se poate observa încă din definiţia dată picturii şi din considerarea Lumii ca „pictură divină". Dar în *Dialogurile* cu Francisco de Hollanda există o uimitoare pledoarie pentru arta considerată ca acţiune, ca mod de formare, ca generală capacitate umană de *a face.* In această pledoarie, vechea doctrină privitoare la „artele mecanice" se împleteşte cu apologia „desenului", făcută în spirit aristotelic. „Astfel, uneori mă gândesc şi-mi închipui că pentru oameni există
o singură artă sau ştiinţă, iar aceasta este pictura sau desenul, şi că toate celelalte nu sunt decât derivatele ei. Desigur, dacă luăm în consideraţie tot ceea ce se poate face în această viaţă, vă veţi da seama că fiecare, fără să ştie, pictează această lume, fie creând şi producând noi forme şi figuri, fie îmbrăcând veşminte noi, fie construind şi ocupând spaţiul cu edificii şi cu casc pictate, fie cultivând câmpia, făcând desene şi semne când lucrează pământul, navigând pe mare cu corăbii cu pânze (...), ca dc altfel în orice altă operaţie, gest sau acţiunc (...). Deci cine bagă bine dc seamă şi înţelege va descoperi că operele omului sunt însăşi pictura sau o parte din ea."[1] Michelangelo nu uita însă să precizeze: „Pictorul va fi în stare să inventeze ceea ce nu a fost încă descoperit."[2]

Visa să sculpteze o figură colosală direct în stânca unui munte.[3] Raportul dintre formă şi materie ia în această dorin- ţă-vis dimensiuni dcmiurgice. Materia este considerată ca existenţă

1 Michelangelo, în F. de Hollanda, *ed. cit.,* pp. 72-73.

2 *Ibidem,* p. 73.

3 Ascanio Condivi, „Vita di Michelangelo Buonarroti", în K. Frey, *Micbelagniolo Buonarroti*, Berlin, 1887, p. 31.

nedeterminată, ca supremă potenţialitate, potenţialitatea de a fi actualizată prin unire cu forma. Evoluţia figurativă a lui Michelangelo reflectă etapele soluţionării acestui raport dialectic. Revoluţia pe care o reprezintă arta sa — în toate expresiile ei: pictură, sculptură ori arhitectură — are ca temei aceeaşi problematică a raportului cu Universul, care-l domina şi pe Leonardo. Dar de data aceasta revoluţia va fi totală. Dacă pentru Leonardo între individ şi cosmos, între învăluit şi învăluitor, între figură şi spaţiu exista un raport de intercomunicare şi, pe plan pictural, figura nu mai stă în spaţiu, ci *este* spaţiu, pentru Michelangelo (il. 31, 32) învăluitorul e emanaţie a învăluitului, *este* deci spaţiul în expresia sa iniţială: ca generator. Spaţiul pentru Michelangelo nu e sinonim cu Infinitul. Infinitul are pentru el un sens spaţio-temporal, iar conccptul de spaţiu nu poate fi înţeles decât în accepţia de *topos-locus* caracteristică lui Aristotel.

„Impulsul către infinit" este o constantă şi pentru Michelangelo, şi se confundă de fapt cu libertatea creatorului. Dacă la Leonardo infinitul însemna în primul rând Natura şi se traducea figurativ prin problema spaţială a *sfumato-ului* şi a perspectivei aeriene, pentru Michelangelo Infinitul capătă
o dimensiune temporală, istorică. Orizontul, în operele lui Leonardo, se pierde după munţi şi văi: este un orizont natural; pentru Michelangelo, încă din prima operă de pictură — *Tondo Doni* (il. 28) —, orizontul se pierde în istorie. Dar cum natura *este,* iar istoria *se face,* opera de artă va fi pentru Leonardo o *spaţializare a timpului,* iar pentru Michelangelo, o *temporalizare a spaţiului.* In expresia ei majoră, forma, pentru Michelangelo, nu *este, devine.* Apelul la muzică în definiţia dată picturii apare astfel perfect legitim, iar frecvenţa „figurii serpentinate" în sculptura sa (ce va face vogă în manierism, dar decăzută în schemă) îşi găseşte tot aici explicaţia: opera de artă repetă ritmul fundamental al Cosmosului.

In sculptură, marea şi perpetua aspiraţie a lui Michelangelo a fost aceea de a realiza opera drept centru de emanaţie spaţială. Lucrul va avea repercusiuni până şi în opera sa de urbanist: în sistematizarea Capitoliului — centru al

Romei — centru al Lumii — nucleul este reprezentat de o statuie — cea a lui Marc Aureliu —, iar sensul centrifug al direcției spațiale e clar indicat în transformarea trapezului pieței într-o elipsă cu un singur centru: statuia.[1]

Evoluția figurativă a sculpturii lui Michelangelo de la *Lupta centaurilor* la *Pietâ Rondanini* (il. 33) reflectă aceeași mare căutare a locului figurii. Problema suprafeței-limită, în creația lui Michelangelo, depășește pura problematică formală, pentru a deveni una cutremurător existențială. A sculpta *per forza di levare* înseamnă pentru artist înlăturarea materiei pentru descoperirea formei, dar în clipa desăvârșirii apare o nouă entitate, *locul,* care nu e nici materie și nu poate fi considerat nici formă, și nici unirea dintre cele două. Fiecare statuie în parte apare astfel ca posibilă recuperare a centrului ideal. Multiplicitatea operelor nu implică nici pe departe o concepție pluricentrică a Universului. Este vorba de *aspirația* către centru, și nu de crearea sa. Nu se poate bineînțeles nega aici concordanța cu cele spuse de către Marsilio Ficino în comentariul său la *Banchetul* lui Platon: „ ...trebuie desigur ca lucrurile create să se strângă în jurul acestui centru al lor și în jurul acestei unități a lor proprii, înainte de a se apropia de Creatorul lor: pentru ca prin propriul lor centru să se apropie de centrul tuturor lucrurilor.[1,2]

Ca și pentru Nicolaus Cusanus și Leonardo, *centrul* este, în gândirea lui Michelangelo, o entitate metafizică, dar recuperabilă în actul creației. Prin această recuperare a centrului absolut, realizabilă în fiecare operă, actul creator ia dimensiunile unei perpetue repetiții cosmogonice.[1]

Tensiunea cea mai dramatică a acestor căutări se va atinge în cea de-a doua perioadă a activității artistului, și anume începând cu lucrările pentru Capela Medici. învăluitorul și învăluitul nu mai comunică: tind să devină același lucru.

Concepția spațială a lui Michelangelo își găsește funda-

1 *Cf.* F. Saxl, „II Campidoglio durante il Rinascimento: un sim- bolo dell'idea imperiale", în *La Storia delle immagini,* Laterza, Bari, 1965, pp. 119-137.

2 Marsilio Ficino, *Asupra iubirii sau Banchetul lui Platon,* trad. rom. de S. Ionescu, Institutul Italian de Filosofic, Societatea Română de Filosofie, București, 1942, p. 21.

mentarea filozofică în gândirea lui Aristotel. Pentru Stagirit, „locul este o suprafaţă, şi ca un vas, şi ca un conţinător. Locul este, împreună cu lucrul, limitat şi limită*'[1]. „Locul nu este forma: întrucât conţine lucrul; locul nu este materia"[2], el este „limita corpului care conţine"[3].

d. Materie, formă, privaţie. Non-finitul

La fel ca şi pentru Aristotel, în poetica lui Michelangelo materia e privită ca potenţialitate, iar forma ca act. Opera de artă nu poate fi pur şi simplu „formă", ci doar unitatea dintre formă şi materie. Problema majoră devine cea a *locuim.* Inexistenţa formei ca separată de materie era un lucru dovedit şi de către Aristotel. E adevărat, forma înseamnă act, dar ca atare nu poate exista fără materia actului. Astfel stând lucrurile, în opera sculptorului forma (actul) actualizează materia (potenţialitatea). Dar actul în acest sens nu poate fi privit decât ca *energia*, nu ca *entelehia.* Aceste două accepţii date de către Aristotel actului *(energia* — actul privit ca proces, act în curs de înfăptuire; *entelehia* — actul desăvârşit care nu mai include nici o idee dc devenire) sintetizează de fapt toată problematica artistică şi umană a lui Michelangelo.

Toată forţa sa de creaţie este închinată descoperirii Formei ca Esenţă. Dar îşi dă seama că atingerea Formei prin sculptură este o imposibilitate. Atât timp cât va fi legată de materie, Forma va fi în veşnică devenire şi se va defini prin negaţie, şi nu în mod

1 Aristotel, *Fizica,* 212 a, trad. rom. de N. I. Barbu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1966, p. 91.

2 *Ibidem,* 209 b, p. 84.

3 Mircea Eliade, Le mythe de l'eternel retour. Archetypes et repe- titions. Nouvelle edition revue et augmentee, Gallimard, Paris, 1969, pp. 30 şi urm. [Vezi şi ed. rom.: *Mitul eternei reîntoarceri: arhetipuri şi repetare,* trad. de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999 — *n.ed.*]

absolut. Se va realiza de fapt ceea ce Aristotel numea *privație* şi nu Forma. Problema *non-fmitului* face parte integrantă din acest proces. Ceea ce artistul obține nu este formă, ci *privație. Privația* este dublă negație: *nu mai e* materie, *nu e încă* formă. Dar materia ne apare astfel nu ca o ne-existență absolută, ci ca una relativă. Obiectul ca unitate dialectică între formă şi materie nu provine dintr-o ne-existență sinonimă cu neantul, ci dintr-o ne-existență potențial existentă. La fel, forma realizată nu reprezintă existența absolută, ci doar una relativă. Dar pentru Aristotel, ca şi pentru Michelangelo, „privația este *într-un* fel formă"[1] (*subl. n.).* Iar din punct de vedere artistic,*privația* se integrează în problematica *locului.* Dar acest fel de formă — privația — este supusă devenirii. Aşa cum existența umană ia caracterul absolut al totalității în clipa în care se încheie, *e totală* în clipa în care *nu mai e,* tot aşa Forma absolută ar trebui să distrugă complet materia; dar exact în acea clipă ar înceta să mai existe ca formă.

Problema artă-viață va apărea mai ales în poeziile lui Michelangelo, dar se poate deduce şi din opera sa plastică: adevărata operă nu e *in-finită* — aşa cum o vede Leonardo —, nici *finită* — aşa cum o concepuse întreaga artă a Quattrocento-ului (şi chiar şi Michelangelo tânăr) —, ci *non-finită.* Aşa cum şi existența umană, atât timp cât e, c *non-finită.*

Ca opera să fie într-adevăr finită, să fie pură formă, ar trebui să se distrugă total materia. Tendința e vizibilă în ultima operă a lui Michelangelo — *Pietâ Rondanini* (il. 33) —, dar, cum şi acest lucru apare ca o imposibilitate, singurul mod de a depăşi *energia* prin *entelehia* — actul desăvârşit — este moartea. Ultimele poezii ale lui Michelangelo reflectă tocmai această cutremurătoare constatare:

„Ajuns-au anii, cursul vieții mele, fragilă
barcă-n larg pe mări profunde, în portul
nostru-al tuturor, pe unde dăm seamă toți de

1 *Ibidem,* 193 b, p. 71.

bune şi de rele.

Azi ştiu c-a fost sortită să mă-nşele văpaia
închipuirilor fecunde ce-n însăşi fantezia
mea se-ascunde: căci idol mi-am făcut din
artă. Stele, doruri şi vise ce-o s-ajungă toate
acum când două morţi îmi stau în faţă ?

Una m-a prins, cealaltă stă s-apuce.
Nici dalta, nici penelul nu mai poate s-
aline duhul meu cuprins în braţă de cel
ce ni le-a-ntins murind pe cruce."[1]

## 4. Michelangelo şi manierismul

Cu Michelangelo, experienţa estetică este împinsă până la limită. Se depăşeşte însuşi conceptul de formă, iar arta devine *perpetua aspiraţie către Forma universală.* Michelangelo reprezintă astfel un *unicum* absolut în toată istoria artei. Această tentaţie a imposibilului, care I-a dominat toată viaţa, decade însă brusc în conştiinţa urmaşilor săi. Manierismul îşi găseşte în Michelangelo, ca şi în Rafael, unul dintre părinţii direcţi, dar ne aflăm de fapt în faţa unui fenomen epigo- nic, şi lucrul trebuie subliniat în pofida justei şi necesarei reevaluări de care s-a bucurat manierismul în ultimii ani. In ceea ce priveşte raportul cu Michelangelo, confuzia este una dintre cele mai frecvente: manierismul, în loc să vadă în opera sa maxima aspiraţie către imposibilul Formei, vede pur şi simplu maximumul de desăvârşire formală. Faccm din nou apel la Aristotel: „Reiese limpede" — scrie filozoful — „că forma, sau oricare ar fi numele ce trebuie să-i dăm figurii realizate în materia sensibilă, nu e supusă devenirii, nici nu se naşte, ca şi în cazul esenţei, căci ea, adică forma, e ceea ce ia naştere în alt lucru, datorită fie naturii,

1 Michelangelo, *Rime,* trad. rom. de Eta Boeriu, Editura Dacia, Cluj, 1975.

fie artei, fie unei putințe, iar ceea ce se face este de pildă o sferă de aramă, căci e făcută din aramă şi din forma sferică"[1]. „Sferitatea" deci nu se poate produce: vom avea întotdeauna de-a face cu „o sferă de ceva“. Dar dacă acest lucru însemna un adevăr teribil pentru Michelangelo, pentru manierişti este un nonsens. Dacă pentru Michelangelo *figura serpentinata* reprezenta *sumum*-ul autodefinirii spațiale a operei, pentru manierism ea va fi privită ca însăşi „spiralitatea"[2].

După Michelangelo, o „evoluție" artistică devine un absurd. De acest lucru este pe deplin conştient şi Vasari, care în *Viețile* sale îl aşază pe Michelangelo ca punct de maximă înălțime, după care se ia în considerație mişcarea ascendentă a evoluției anterioare a artei şi cea descendentă a artei post-michelangioleşti. Problema fundamentală a teoriei artistice a manierismului nu va fi căutarea unor legi formale, ci una cu mult mai gravă: „E posibilă în general creația artistică."[3] Salvarea vine de la teoria „ideii"; şi este vorba de o soluție extremă: arta poate subzista doar dacă renunță la reprezentarea naturii în favoarea *reprezentării ideii.*

Arta Renaşterii nu operase nici cu conccpte, nici cu idei, ci cu imagini, cu forme. Acest lucru, de care au fost pe deplin conştienți şi Leonardo, şi Michelangelo, a dus la epuizarea valorică a unei direcții de reprezentare artistică. Problema imaginii şi a formei la Leonardo şi la Michelangelo atinge cea mai înaltă intensitate. *Reprezentarea ideii* pe care o introduce manierismul nu înseamnă un pas înainte, ci o involuție:

1 Aristotel, *Metafizica,* 1033 b, p. 237.

2 *Cf.* G.B. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura* (1584), Saverio Del Monte, Roma, 1844, voi. I, pp. 22-25.

3 *Cf.* E. Panofsky, *Idea..., op. cit.,* p. 62.

o încercare de a salva *in extremii* arta prin contaminarea imaginii cu ideea.

Dar e pe deplin adevărat că, într-o epocă în care Revoluția copernicană mutase centrul universului de pe Terra, iar omul devenise un rod al hazardului, într-o epocă de revoluție a mentalității religioase sub impulsul Reformei lui Luther, dificultățile în formarea unei *imagini a lumii* sunt justificate. Reprezentarea artistică îşi mută deci focarul de atenție de la *lumea ca natură* la *lumea ca interioritate,* de la obiect la subiect. Conştiința istorică a lui Michelangelo a fost puntea de legătură.

In manierism, imaginea se conceptualizează într-un simbol culturalist şi intelectualist. Arta pierde din funcția rcprezentantivă pentru a se integra într-una comunicativă. Teoria picturii ca limbaj, care dominase întregul Ev Mediu, revine în manierism, e drept, sub o altă înfățişare. Nu mai este vorba de o valoare doctrinală fixă atribuită sintagmelor iconografice, ci de o valoare semnică a formalismului. Pasajele din *Dialogurile cu Michelangelo*, unde se vorbeşte despre asemănarea literelor cu pictura sau despre pictură ca limbaj universal[1], sunt deja, ca problematică, strict manieriste.

E adevărat, aceste considerații nu-i aparțin lui Michelangelo, ci unui personaj secundar, Lattanzio, fapt care îndreptățeşte şi mai mult afirmația că nu atât părerile teoretice ale lui Michelangelo, cât atmosfera în care sunt ele puse se apropie de poetica manierismului. Când Lattanzio spune că pictura şi scrierea sunt „două surori inseparabile care, dacă le-am despărți una de cealaltă, nu ar mai fi nici una perfectă, chiar dacă se pare că epoca prezentă le-a despărțit într-un anumit fel“[2], nu suntem decât la un pas dc elogiul hieroglifelor egiptene făcut de Cesare

1 *Cf.* F. de Hollanda, *ed. cit.,* p. 74.

2 Ibidem.

Ripa în a sa *Iconologia,* adevărată biblie a manierismului, care vedea în arta egipteană ştiinţa perfectă de a combina imaginea cu funcţia de comunicare conceptuală.[1]

Dacă Evul Mediu a fost dominat de sloganul lui Grigore cel MarQ *pictura quasi scriptura,* manierismul va fi martorul aceleiaşi decăderi a formei în semn. *Desenul* (şi poate vechea etimologie românească — *desemnul* — ar reda mai bine noţiunea) devine termenul-cheie în orice scriere teoretică a epocii. In *Dialogurile* cu Francisco de Hollanda, elogiul desenului făcut de către Michelangelo e încă de inspiraţie quattrocentescă: „Desenul (...) are o valoare în sine şi e izvorul şi substanţa picturii, a sculpturii, a arhitecturii ca şi a oricărui alt mod de a picta şi este rădăcina tuturor ştiinţelor."[2]

In teoria artistică manieristă, „desenul interior" (la Fede- rico Zuccaro) va deveni premisa „cunoaşterii şi creării oricărei forme"[3], iar la Lomazzo, premisa reprezentării unui obiect va sta în posesiunea intelectuală a artistului asupra „unei idei şi forme"[4] a acelui obiect.

S-ar putea face un pas înainte în înţelegerea manierismului dacă problematica sa ar fi studiată conform observaţiilor kantiene cu privire la „schematismul transcendental". Dar cum acest lucru ar depăşi cu mult limitele acestor „note introductive", ne vom limita doar la câteva observaţii nccesare

1 Cesare Ripa, *Iconologia overo Descrittione di diverse Imagini cavate dall'antichità & di propria inventione*, Roma, 1603, ed. în facsimil, G. Olms, Hildesheim — New York, 1970, pp. VII—VIII.

2 Apud F. de Hollanda, *ed. cit.,* p. 101.

3 Federico Zuccaro, Idea de'scultori, pittori et architetti, Torino, 1607.

4 G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura* (1584), Saverio Del Monte, Roma, 1844, voi. 1, p. 8.

circumscrierii rolului pe care Michelangelo I-a avut în apariția manierismului.

Michelangelo propune o soluție extremă în realizarea *imaginii*.[1] Manierismul marchează o tentativă de recuperare a unei unități originare: imagistică şi conceptuală în acelaşi timp. Michelangelo atinge cel mai înalt grad de realizare a imaginii prin fundamentala sa intuiție a temporalității: „Imaginea pură (...) a tuturor obiectelor simțurilor, în general, este timpul."[2] Faptul apare evidențiat la nivel iconografic în seria *Noaptea — Ziua — Aurora — Amurgul* din Capela Medici, precum şi în problematica morții din sonete, şi se împlineşte la o înaltă tensiune existențială în operele ultime, unde rezolvarea e dată de către *non-finit* şi de către *spiralism.* Manierismul, în schimb, operează o restrângere a imaginii universale michelangioleşti asupra conceptului. Unitatea imagistico-conceptuală a „schemei" este dată de teoria „desenului".

S-a vorbit mult despre un „nou Ev Mediu" reprezentat de arta manierismului, dar, în ciuda similitudinilor, problematica e clar diversă: ne aflăm în fața a două aspecte total opuse. In Evul Mediu imaginea nu se desprinsese de concept, în manierism e vorba de o reîntoarcere, tipică oricărei epoci de decadență, când arta şi filozofia îşi pierd autonomia de expresie. Marea vogă a manierismului în epoca modernă îşi găseşte poate tocmai aici explicația. In contextul epocii însă, manierismul se integrează prin caracteristicile sale cele mai importante în atmosfera culturală care reactualizează acea dispută „în jurul imaginilor" ce stăpânise Evul Mediu timpuriu. Spiritul Reformei şi al Contrareformei cuprinde în raza sa de acțiune şi problema artei, fără ca aceasta să însemne că originea noii orientări a conceptualizării imaginii s-ar afla într-o strictă determinare religioasă. Primele manifestări ale manierismului au loc înainte cu câțiva ani de difuzarea tezelor lui Luther şi cu mult timp înainte de începuturile mişcării contrareformiste. Dar, ca orientare

1 Din nou, cu riscul repetării, amintim că, aşa cum arătase Benedetto Varchi, *II concetto* în accepția michelangiolescă înseamnă „formă
sau imagine". V. în F. Zuccaro, *Scritti d'arte*, Olschki, Florența, 1961, pp. 149 şi urm.

2 I. Kant, *Critica rațiunii pure,* trad. rom. de N. Bagdasar şi E. Moi- suc, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1969, p. 175.

de principiu,

manierismul se leagă, incontestabil, de criza artistică ce va izbucni în mod evident odată cu mişcările religioase ale timpului. „Posibilitatea sau imposibilitatea croației artistice", dilema fundamentală a teoriei estetice manieriste şi consecință a unei civilizații imagistice ajunse la un punct-limită, se va constitui ca o paralelă a dilemelor ce apar în sânul noilor direcții religioase. Reforma neagă posibilitatea reprezentării istoriei sacre în imagini artistice. Operația de văruire a vechilor interioare, altădată decorate, conține (chiar dacă în sens negativ) una dintre cele mai semnificative atitudini față de artă din întreaga perioadă. Prin însuşi actul văruirii se pune accentul pe *absența imaginilor.* Interioarele primelor biserici protestante nu sunt pur şi simplu nedecorate, ci diferențierea materială a vechilor imagini este ascunsă şi unificată de stratul de var. Ni se prezintă astfel un fel de preludiu al „imaginii non-obiectuale", despre care va vorbi unul dintre inițiatorii abstracționismului secolului XX. In fața istoriei sacre, spun promotorii Reformei, este inutilă redarea figurativă: singura soluție este alba tăcere a zidului.

Contrareforma italiană pune şi ea în mod acut sub semnul întrebării statutul imaginilor, dar în cele din urmă (sesiunea a XXV-a a Conciliului din Trento, 1563) acestea sunt salvate doar printr-o mare concesie făcută autorității teologice.

După două secole de înflorire a unui spirit artistic raționalist „păgân", arta poate supraviețui în ochii autorităților doar printr-o aservire totală la canoanele Conciliului. Artistul trebuie să se supună îndrumărilor bisericii, astfel încât pictura să devină importantă în primul rând prin capacitatea de comunicare a conținutului religios şi prin emoția religioasă ce o trezeşte în privitor.

Pictura manierismului, ca orientare principală, va avea tocmai caracterul simbolic şi alegoric pe care Biserica Catolică îl cerea artei, chiar dacă acest caracter ia naştere într-un proces intim al creației artistice. Decretele privind arta, emise de Conciliul din Trento, conțin atât elemente tipice ale culturii manieriste, cât şi elemente antimanieriste. Arta lui Michelangelo, în schimb, se apropie de pozițiile exprimate pe plan religios de inițiatorii Reformei.[1] Ne aflăm bineînțeles în zone spirituale diferite, dar, în cadrul tendințelor

1 A se vedea acum R. de Maio, *Michelangelo e la Contrariforma,* Laterza, Roma-Bari, 1978.

generale ale epocii, arta sa, prin dramaticele întrebări asupra şanselor de realizare ale Formei Universale, se află destul de aproape de soluţiile extremiste ale lutheranilor.

Poziţia lui Michelangelo este cea a artistului de la sfârşitul Renaşterii. Religiozitatea lui ţine mai mult de experienţa juvenilă a întâlnirii cu Savonarola[1] decât dc ofensiva catolicismului din Cinquecento. La aceasta se adaugă fără îndoială şi influenţa gândirii Reformei germane, pătrunsă în Italia prin intermediul lui Juan Valdes, pe care Vittoria Colonna îl cunoscuse probabil personal.

Cuvintele cu privire la rolul religios al artei, pe care Francisco de Hollanda le atribuie lui Michelangelo, conţin desigur falsificări menite să justifice — în condiţiile timpului — importanţa gândirii şi a artei marelui maestru. Concepţia artistului este departe de dogmatismul epocii. Sondând legile „creativităţii", Michelangelo ni se înfăţişează în atitudinea paradigmatică a spiritelor renascentiste care substituie raportului Om-Divinitate pe cel Prometeu-Zeus.

## 5. Sub semnul lui Saturn

„A fost în felul său de a vorbi foarte ascuns şi ambiguu, lucrurile având pentru el aproape întotdeauna două sensuri", scria Vasari în încheierea biografiei sale închinată lui Michelangelo.[2] Iar Condivi notează: „Mulţi îl consideră orgolios, alţii excentric sau nebun."[3] Artistul însă se autodefineşte *nemico di me stesso* („mie însumi duşman"). Se zugrăveşte în *Judecata de apoi* ca simplu înveliş uman în cădere inexorabilă spre infern, iar în ultimele poezii obsesiv modulate pe tema morţii ajunge să-şi nege până şi opera, incapabilă de realizarea *Entelehiei.*

Sub această înfăţişare ni se arată artistul şi în *Dialogurile* lui Francisco de Hollanda. Ajunge să amintim replica dată de către Michelangelo observaţiei pictorului portughez asupra ignoranţei în materie de artă a curţilor iberice: „bine fac", răspunde artistul cu una dintre acele replici încărcatc de ironie pe care contemporanii le cunoşteau şi de care se temeau în aceeaşi măsură.

1 *Cf.* Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600,* Cla- rendon, Oxford, 1956, pp. 57-60 şi 83.

2 Prima ediţie a *Vieţilor* (1550).

3 A. Condivi, *op. cit.,* ed. Frey, p. 59.

Acestea au fost probabil motivele care I-au determinat pe Lomazzo în a sa *Idea del tempio della pittura* să-i aşeze simbolic pe Michelangelo sub semnul lui Saturn, în timp ce Rafael şi Leonardo au ca simbol pe Venus şi respectiv pe Hermes.

Literatura renascentistă dedicată elementului saturnin este extrem de bogată: dar toate speculaţiile asupra saturnismului se reduc, în ultimă instanţă, la câteva trăsături generale: cel născut sub semnul planetei Timpului e consacrat activităţii imaginative. Atitudinii contemplativ-poetice îi corespunde temperamentul melancolic. Dar, şi aici este punctul cel mai important, temperamentul melancolic primeşte în cadrul gândirii renascentiste atributele unui adevărat *ingenium* corespondent valoric cu *Sapientia,* având însă

o calitate imaginativă, aşa cum aceasta din urmă e una spe- culativ-conceptuală. Astfel, în opera lui Marsilio Ficino melancolia devine condiţia esenţială pentru toţi *musarum sacerdotes,* pentru toţi slujitorii muzelor. Motivul va avea diverse interpretări, mai ales în arta nordică de la Diirer *(.Melancolia I,* il. 57, *Visul doctorului,* il. 76) la marele contemporan al lui Michelangelo, Bruegel, unde a-sociabilitatea artistului va fi apropiată de cea a nebunilor şi a infirmilor, iar zborurile îndrăzneţe vor fi întotdeauna ameninţate de o simbolică prăbuşire — prăbuşirea lui Icar.

Este neîndoielnic faptul că imaginea lui Michelangelo, aşa cum se desprinde din *Dialogurile romane*, este impregnată de saturnism. Caracterul intimist al confesiunilor din *Sonete (La mia allegrezza e la malinconia* etc.) ne este completat de această mărturie.

Saturn — Timpul îşi devoră propriii copii. Cel ce se află în puterea acestui semn se dedică în întregime căutării per-manenţei în devenire.

Opera lui Michelangelo ridică la rangul de simbol lupta dintre spirit şi materie. *Non-finitul,* expresia cea mai emble-matică a artei sale, nu instaurează un raport de negare reciprocă, ci unul dialcctic de interdeterminare.

In conceperea temporalităţii, Michelangelo pleacă de la

conjuncția dintre formă şi *locus. Locus-u*l se realizează prin *devenirea* formei din materie, *devenire* ce are culmea extatică într-o *clipă* — clipa săvârşirii. Astfel, timpul la Michelangelo e privit ca o funcție a clipei, ca o prelungire a unei prezențe extatice — prezența operei într-un dublu sens: spre trecut şi spre viitor. Măreția lui stă tocmai aici: în aceea de a fi reuşit, ca nimeni altul, să realizeze prin creația artistică proiectarea unui *hic-nunc* în eternitate.

Contemporanii I-au considerat pe Michelangelo unul dintre slujitorii zeului Timp, pentru care existența individuală îşi pierde din importanță: contează ceea ce rămâne şi devine astfel bun al tuturor.

Mărturiile vieții lui Michelangelo se concentrează toate în aceeaşi mare lecție: actul creator ca maximă expresie a libertății umane.

## Testamentul lui Pontormo. Introducere la o poetică alchimică[1]

### 1. Testamentul lui Pontormo

Când a primit comanda decorării Corului de la San Lorenzo,

1 Acest articol a apărut sub titlul „La sigla del Pontormo: il pro- gramma iconografico del coro di San Lorenzo", în revista *Storia dell'Arte,* voi. 38-40 (1980), pp. 241 şi urm. El reia, cu îndreptări şi adăugiri ample, o parte din ideile expuse în cartea noastră *Pontormo şi manierismul*, Meridiane, Bucureşti, 1978. Citatele din *Jurnalul* lui Pontormo, *Viața* lui Vasari etc. urmează versiunea din cartea mai sus citată.

Pontormo voia — pe cât se pare — să-i întreacă pe însuşi Michelangelo. A lucrat timp de unsprezece ani, „ştergând, cizelând, distrugând, recizelând“, cum avea să spună mai târziu malițiosul Milizia[1], fără a ajunge însă la capătul calvarului. După moartea maestrului, decorația a fost rapid terminată de elevul preferat, Bronzino.

Dată fiind amploarea operei, distrusă după cum se ştie în veacul al XVIII-lea, nu au lipsit, în vremea noastră, tentativele de reconstituire ipotetică a tramei iconografice, fapt datorat fără îndoială şi reînnoirii gustului pentru isprăvile primilor manierişti florentini.

Aproximativ treizeci de desene pregătitoare (fig. III-XVIII), schițele din marginea celebrului *Jurnal* (fig. II), mărturiile lui Vasari sau ale acelora[2] care au văzut frescele *in situ,* înainte

1 Francesco Milizia, Dizionario delle belle arti del disegno, II, 1797, p. 135.

2 Agostino Lapini, *Diario fiorentino,* Florența, 1596 (ed. O. Corazzini), Florența, 1900, p. 122; Francesco Bocchi, *Le bellezze della città di Fiorenza... scritte giă da m. Francesco Bocchi ed ora da m. Giovanni Cinelli ampliate e accresciute,* Florența, 1677, pp. 515 şi urm.; Raffaele Borghini, *IIRiposo,* Florența, 1584 (ed. 1730), p. 396; Ferdinando Leopoldo del Migliore, *Firenze città nobilissima Mustrata*, Florența, 1677, p. 166; A. Cirri, „Le Chiese di Firenze e dintorni: Sepoltario“, V, Florența, Biblioteca Nazionale, Ms. 2368, în Janet Cox-Rearick, *The Drawings of Pontormo*, Harvard Univcrsity Press, Cambridge (Mass.), 1964, p. 323, n. 6.



I. Autor anonim, *Corul bisericii San Lorenzo în 1598*, Albertina, Viena.

de refacerea Corului în 1742 şi — în fine — gravura de la Albcrtina, datată 1598, care reprezintă Corul de la San Lorenzo[1] (fig. I) — toate acestea au permis formarea unei imagini generale a ceea ce trebuie să fi fost testamentul pictural al lui Pontormo. Cele mai importante contribuţii privitoare la iconografia operei, şi anume cea iniţială a lui Clapp[2], cea fundamentală a lui De

1 Gravura a fost publicată de Charles de Tolnay, „Les fresques de Pontormo dans le choeur de San Lorenzo â Florence", în *Critica d'Arte,* XXXIII, 1950, pp. 38-52.

2 F.M. Clapp, *Jacopo Carucci da Pontormo. His Life and Work,* Yale University Press, New Haven-Londra, 1916, pp. 263 şi urm.

Tolnay[1], revizuirile aduse de Janet Cox-Rearick[2], de Anna Forlani-Tempesti[3] sau de K.W. Forster[4], nu au reuşit să circumscrie substanţa iconografică a decoraţiei, care trece încă drept o variantă — e drept cam bizară — a *Judecăţii de apoi.*

Vasari descrie astfel decoraţia Corului: „...Făcu el în partea de sus mai multe scene din *Facerea luiAdam şi a Evei,* cum muşcă el din fructul oprit, izgonirea din rai, lucrarea pământului, jertfa lui Abel, moartea lui Cain, binecuvântarea seminţiei lui Noe şi cum desenează el planul şi măsurile arcei. După care, într-una din faţadele de jos, care e lungă de cincisprezece braţe în fiecare parte, a făcut scena Potopului, unde se văd o grămadă de trupuri înecate şi fără viaţă, şi pe Noe care vorbeşte cu Domnul. Pe cealaltă parte a pictat învierea morţilor din a noua şi ultima zi, într-o asemenea învălmăşeală, încât nici de s-ar întâmpla cu adevărat nu ar fi atât de vie, ca să spunem aşa, cum a pictat-o Pontormo. In faţa altarului, între ferestre, adică pe faţada din mijloc, se află pe fiecare parte câte un şir de nuduri carc se ţin de mâini şi se caţără unul pe celălalt pentru a sui spre rai, ieşind din pământ unde se află mulţi morţi care îi însoţesc, iar la capătul fiecărui registru se află doi morţi îmbrăţişaţi, în afară de picioarele şi braţele cu care ţin două torţe aprinse. în vârful faţadei, deasupra ferestrelor, I-a făcut pe *Christos in maestas,* care, înconjurat de mulţi îngeri, toţi goi, reînvie morţii pentru a-

1 Ch. de Tolnay, *op. cit.,* şi „Un disegno sconosciuto del Pontormo a Bergamo. Postilla a « Gli affresehi del Pontormo nel Coro din San Lorenzo a Firenze »“, în *Critica d'Arte,* LVI, 1963, pp. 43-45.

2 Janet Cox-Rearick, *op. cit.,* pp. 318-344.

3 Anna Forlani-Tempesti, „Note al Pontormo disegnatore“, în *Paragonne,* XVIII, n. 207/27, 1967, pp. 70-86.

4 Kurt W. Forster, *Pontormo. Monographie mit kritischem Kata- log,* Bruckmann, Miinchen, 1966, pp. 91-98 şi 153-154.

i chema la judecată... iar dedesubt se află Dumnezeu tatăl, care îi face pe Adam şi pe Eva... în afară

CAIN și ABEL
Aer

NOE
Apă

MOISE
Inițiere

IZGONIREA DIN RAI
Cagastrum

CRISTOS ÎN GLORIE
Yliaster mercur filozofal lapis

FACEREA EVEI
Separatio

PĂCATUL
Cagastrum

CEI PATRU EVANGHELIȘTI

SACRIFICIUL LUI AVRAAM
Sacrificiu
Foc

ADAM și EVA MUNCIND
Pământ

POTOPUL
Putrefactio
(melanosis – nigredo)

ÎNĂLȚAREA LA CERURI
Transmutatio

OAMENI CU TORȚE

OAMENI CU TORȚE

SF. LAURENȚIU PE GRĂTAR (?)
Foc — — iosis —— rubedo

ÎNVIEREA MORȚILOR
Sublimatio
(leukosis – albedo)

Programului iconografic al Corului de la San Lorenzo

de aceasta, într-unul din colțuri se găsesc cei patru evanghelişti, nuzi, cu cărțile în mână..."[1]

Bocchi, având prilejul să privească opera în integritatea ei, ne dă câteva detalii în plus: „(In scena Potopului) se văd câțiva oameni scăpați de furia apelor în vârful unui munte, reprezentați cu multă măiestrie; ei se află în tovărăşia lui Noe, au gesturi frumoase şi un desen măreț, dovedind cât de înaltă era arta acestui pictor deosebit... Sfântul Laurențiu nud, întins pe grătarul de tortură, înconjurat de câțiva *putti,* e făcut de mâna lui Bronzino..."[2]

A. Cirri, în descrierea publicată de doamna Cox-Rearick, ne oferă amănunte importante cu privire la registrul superior: „In partea superioară el a pictat, la dreapta, felurite scene cu *Adam şi Eva* şi *Jertfa lui Avraam.* La stânga, *Moartea lui Cam* şi *Povestea lui Noe.* In partea inferioară: *Potopul universal, Noe care vorbeşte cu Dumnezeu* şi *Judecata de apoi.* In fața altarului a înfățişat felurite nuduri care se ridică, unul pe spinarea

1Giorgio Vasari, „Viața lui Iacopo da Pontormo", în V.I. Stoichiță, *Pontormo şi manierismul,* Meridiane, Bucureşti, 1978, pp. 158-160.
In *Viața lui Bronzino,* Vasari *(Le Vite..., op. cit.,* VII, p. 602) adaugă: „Cum la moartea sa Iacopo Pontormo a lăsat neterminată capela de la San Lorenzo, şi cum ducele a poruncit ca ea să fie dusă la bun sfârşit de către Bronzino, acesta a terminat în scena Potopului multe dintre nudurile care lipseau în partea de jos; în cealaltă parte, unde în zona de jos lipseau multe figuri din scena învierii, el le-a terminat, icşindu-i toate nespus de frumoase şi în maniera în care se pot încă vedea; iar jos, între ferestre, într-un spațiu rămas nepictat, el a dus la bun sfârşit un Sfânt Laurențiu pe grătarul de tortură, înconjurat de câțiva *putti...“* Acest Sfânt Laurențiu, după cum rezultă din *Jurnalul* lui Pontormo, fusese deja închipuit de Maestru, fapt confirmat şi de desene.

2 Fr. Bocchi, *ibidem.*

celuilalt, pentru a ajunge în rai... iar în colțuri *Cei patru evangheliști.*"[1]

Coroborând cele trei mărturii principale, putem identifica titlurile la majoritatea scenelor pictate în absida de la San Lorenzo şi, uneori, aşezarea lor.

In registrul superior (nellaparte di sopra) se aflau, după Vasari: Facerea lui Adam şi a Evei, Păcatul originar, Izgonirea din rai, Adam muncind („lucrarea pământului"), Jertfa lui Abel, Moartea lui Cain, Binecuvântarea seminției lui Noe, Plănuirea Arcei, Cei patru evanghelişti.

în registrul inferior, Pontormo a făcut *Potopul* şi *Noe care vorbeşte cu Dumnezeu* (pe unul dintre pereții laterali), *învierea morților* (pe celălalt perete lateral) şi, în fine, „un şir de nuduri... care se ridică, unul pe spinarea celuilalt, pentru a ajunge în rai". Vasari, confirmat de Cirri, ne dă câteva amănunte şi cu privire la amplasarea acestei reprezentări: ea se află în fața altarului, între ferestre. In fruntea acestui şir de figuri se află „doi morți cu două torțe aprinse". Este vorba, pe cât se pare, de reprezentarea *înălțării sufletelor la ceruri.*

In partea cea mai înaltă a Corului se afla *Cristos în glorie înconjurat de îngeri,* sub care se găsea scena *Facerii lui Adam şi a Evei.* Pe una din părțile laterale (carc anume, nu se precizează, dar se înțelege că ne aflăm în registrul superior), se aflau *Cei patru evanghelişti.*

Mărturia lui Bocchi ne aduce o completare însemnată a descrierii vasariene. Este vorba despre scena *Martiriului Sfântului Laurențiu,* aşezată în registrul inferior, conform proiectului lui Pontormo, dar realizată, după moartea sa, de către Bronzino. O altă completare priveşte prezența unei alte scene aşezate,

1 J. Cox-Rearick, *ibidem.*

probabil, în registrul superior, şi anume cea a *Jertfei lui Avraam.*

In sfârşit, Cirri lămureşte mare parte din aşezarea scenelor din registrul superior. Pe peretele drept se găseau *Adam şi Eva muncind* şi *Jertfa lui Avraam,* iar pe peretele stâng erau înfăţişaţi *Cain şi Abel* şi *Episoade din viaţa lui Noe.*

Cea de-a patra mărturie însemnată are un caracter pur vizual. Este vorba despre gravura de la Albertina, publicată de către De Tolnay, şi care reproduce împodobirea Corului cu ocazia funeraliilor organizate de marele duce Ferdinand în memoria lui Filip II, regele Spaniei, la 12 noiembrie 1598.

Intenția acestei gravuri era de a reproduce aspectul festiv al absidei. Cu toate acestea, se pot întrezări şi câteva din scenele pictate de Pontormo, care la acea vreme se aflau încă *in situ.* Registrul inferior este acoperit de stemele Spaniei şi ale lui Filip II. Decorația din partea de sus este ceva mai vizibilă şi, ținând seama că o gravură, de obicei, apare răsturnată stânga-dreapta, putem deduce câtc ceva cu privire la programul iconografic al decorației lui Pontormo.

Compoziția registrului superior este destul de clară, mai ales în ceea ce priveşte partea centrală. Intre cele două ferestre făcute de Brunelleschi se găsesc: în apropierea cornişei inferioare, *Facerea Evei* (şi nu, cum din prea mare grabă transcrie Vasari, *Facerea lui Adam şi a Evei).* Deasupra se află figura lui *Dumnezeu Tatăl* şi a lui *Cristos înconjurat de îngeri.* Pe fâşia destul de îngustă care se află între ferestre şi cornişă se găsesc câte *doi putti îmbrățişați* (sub fiecare fereastră câte o pereche). La stânga îi vedem pe *Adam şi Eva izgoniți din rai,* iar la dreapta *Păcatul originar,* înfățişat într-o compoziție de o accentuată verticalitate: sus, pomul păcatului şi şarpele cu chip de femeie; la mijloc, Eva primind fructul oprit şi, mai jos, Adam. Pereții laterali ai registrului superior rămân indescifrabili în această gravură. Apare totuşi un amănunt de mare importanță. Fiecare dintre aceşti pereți este forat de câte două ferestre, fapt care, fără îndoială, imprima o repartizare obligatorie a scenelor în spațiile rămase libere.

Cea mai mare parte a secvențelor amintite de documentele scrise sunt cunoscute din desenele pregătitoare rămase de la Pontormo. Aceste scene sunt: *Facerea Evei* şi *Cristos în glorie* (Uffizi, n. 6609 F, fig. III), *Izgonirea din rai* (Kupferstich-Kabinett, Dresda, N.C. 65, Uffizi, n. 6715 F, fig. V), *Păcatul originar* (gravura de la Albertina, fig. I), *Cain şi Abel* (Uffizi, n. 6739 Fr, fig. VI), *Cei patru evanghelişti* (Uffizi, n. 6750 F, fig. VIII), *Adam şi Eva muncind* (Uffizi 6515 F, 6535 F şi 6560 F, fig. *Vil), Jertfa lui Avraam* (Uffizi 6568, fig. X şi Accademia Carrara, Bergamo, 2357, fig. IX), *înălțarea sufletelor la ceruri* (Gallerie delPAccademia, Veneția, n. 550, fig. XIV), *Potopul şi învierea morților* (mai multe desene, fig.

XII, XIII, XVII, XVIII care prezintă o oarecare dificultate în identificarea precisă a uneia sau alteia dintre aceste două scene: Uffizi 462, 6684 F, 6752 Fr, 6582 Fr, 6752 Fr, 6640 F, 6735 F, 6560 F, 6650 F, 6714 F, 17410 F).

Intre scenele menţionate de către Vasari, Bocchi şi Cirri rămâne fără desen pregătitor cunoscut doar *Binecuvântarea seminţiei lui Noe* (şi de asemenea figura patriarhului, amintită ca fiind prezentă în scena *Potopului*). S-au păstrat şi alte desene pregătitoare care vin să completeze lacunele mărturiilor scrise. Aceste desene făcute, după toate datele stilistice pe care le conţin, în vederea decorării Corului de la San Lorenzo, îl înfăţişează pe *Moise primind tablele Legii* (Uffizi 6749 Fr şi 6508, fig. XI).

Cu toată această documentaţie bogată, scrisă sau grafică, înlănţuirea scenelor după o ordine iconografică precisă e departe de a fi pe deplin clarificată. Specialiştii s-au străduit să reconstituie taxinomia iniţială. Abia după reconstituirea unei iconografii cât de cât clare, se putea regăsi şi substratul cultural care a generat opera. Punctele sigure oferite de documente în legătură cu repartizarea scenelor sunt: peretele din fund, registrul superior (de la stânga la dreapta: *Izgonirea, Cristos în glorie* şi *Facerea Evei, Păcatul*); câteva dintre scenele pereţilor laterali din registrul superior (fără precizarea locului în cadrul general al decoraţici). Doar *Jertfa lui Avraam,* aşa cum apare în desenul de la Bergamo, rezultă a fi fost gândită pentru spaţiul dintre cele două ferestre. Locul său probabil se afla pe peretele drept. In acelaşi fel, remarca vasariană cu privire la amplasarea *Celor patru evanghelişti* „într-unul din colţuri" *(in uno dei canti)* ni se pare că trebuie citită *ad litteram,* fapt care ne determină să amplasăm scena în spaţiul dintre colţul format de peretele din dreapta cu cel de fundal. Figura lui Moise era probabil un fel *Aepandant* al *Celor patru evanghelişti* şi se găsea ca atare tot „într-unul dintre colţuri", numai că în cel opus, adică pe peretele stâng.

împărţirea registrului inferior este mult mai clară şi nu necesită o reconstituire ipotetică: pe peretele din fund se afla *înălţarea sufletelor*, iar dedesubt *Sfântul Laurenţiu pe grătarul de tortură*; pe peretele stâng se afla *Potopul,* iar pe cel drept, *învierea morţilor.*

## *2.* încercări de reconstituire

Primul care a încercat o reconstituire a iconografiei Corului de la

San Lorenzo a fost Clapp[1], care însă a eşuat într-o ipoteză arbitrară, datorată, desigur, şi lipsei a două dintre mărturiile esenţiale privitoare la această decoraţie, şi anume gravura din 1598 şi descrierea lui Cirri. Clapp reuşeşte să indice în mod corect doar locul scenelor cu *Cristos în glorie, învierea morţilor* şi *Potopul.* Urmând apoi descrierea lui Vasari, el vorbeşte despre o scenă inexistentă (*Facerea lui Adam)* şi comprimă două scene într-o unică secvenţă *(Moise şi Jertfa lui Avraam).* In fine, el inventa o nouă scenă, *Căderea păcătoşilor* (*The Descent of Damned),* pe care o va aşeza în partea centrală a registrului inferior. Celelalte scene din registrul superior primesc o aşezare arbitrară. Toate aceste confuzii se datorează, în mare parte, şi faptului că autorul a considerat Corul ca fiind decorat după schema *Judecăţii de apoi.*

Contribuţia decisivă a fost adusă de către De Tolnay, savantul care a descoperit gravura de la Albertina şi a publicat desenul de la Bergamo cu *Jertfa lui Avraam.*

„Iconografia acestui ciclu este deconcertantă" — scrie De Tolnay. „Cu toate acestea, ni se pare că există un gând ascuns în dispoziţia scenelor: acesta priveşte istoria crcării omului, căderea sa, decadenţa rasei umane (*Cain, Noe),* anihilarea ei (*Potopul)* şi apoi *Reînvierea* şi *înălţarea sufletelor*

(susţinută de Sergio Bettini) potrivit căreia Dionisie ar fi fost la Veneţia în 1745, unde ar fi publicat o scriere dcdicată martirului Serafin, are la bază probabil o confuzie de nume. Oricum, el nu ar fi putut asimila, la acea vârstă, influenţa veneţiană presupusă în această ipoteză.

toate discuţiile în jurul imaginilor, în forma lor iniţială: „Cinstirea dovedită icoanei se transmite prototipului." Dionisie se inspiră din actele celui de-al VH-lea Conciliu ecumenic. (*Cf.* şi G. Ostrogorsky, „Les Decisions du Stoglav concernant la peinture d'images et Ies principes de l'iconographie byzantine", în *L'Art Byzantin chez les slaves. Les Balkans. Premier recueil dedie â la memoire de Theodore Uspenskij,* II, Paul Geuthner, Paris, 1930, pp. 393-411).

Icoana poartă numele prototipului, nu conţine natura sa (Apud Paul Evdokimov, L'art de l'icone. Theologie de la beaute, Desclee De Brouwer, Bruges, 1970, p. 169), ceea ce în limbaj modern se poate traduce astfel: Icoana semnifică prototipul, nu-l reprezintă.

[4] *Ibidem,* pp. 19-20.

[3] Iată, cu titlu de exemplu, justificarea iconografiei, aşa cum o face episcopul Ghenadie în introducerea sa la erminia lui Gheorghe Zugravu: „Ideile sântei noastre religiuni, predicate de către Mântuitorul şi Apostoli, şi introduse în minţile oamenilor, nu puteau să

1 F.M. Clapp, *ibidem.*

rămână aici multă vreme în formă numai de concepţiuni mintale, şi ele aveau trebuinţă de un corp, trebuiau să fie înfăţişate prin nişte reprezentaţiuni împrumutate din domeniul artelor" (Ghenadie al Râmnicului, *op. cit.,* p. 5).

[1] Singura lucrare care suportă o oarecarc comparaţie cu erminiile este *Iconologia* lui Cesare Ripa, apărută la sfârşitul manierismului, al unei perioade deci care punea şi ea în modul cel mai acut în discuţie raportul reprezentare-semnificare. Rezolvarea diferită a acestui raport, faţă de Bizanţ, se traduce prin faptul că *Iconologia* lui Ripa are un accentuat caracter de *lexic.*

[2] Manuscrisul original al lui Dionisie nu s-a păstrat. Prima traducere occidentală este cea făcută de P. Durând şi comentată de A. Didron (*Manuel d'iconographie chretienne grecque et latine... tra- duit du manuscrit byzantin „Le guide de la peinture",* Imprimerie royale, Paris, 1845). Prima ediţie greacă (Atena, 1853) se bazează pe textul interpolat de falsificatorul Simonides, care încercase să împingă vechimea *Erminiei* până spre 1458 şi chiar spre 518. O nouă ediţie greacă, cea mai cuprinzătoare de până acum, apare în 1909 la Petersburg sub îngrijirea lui Papadopoulos-Kerameus (*Dionisiou to'u ek Fournă „Ermmia tis zografikis tehnis").*

[3] H. Brockhaus, *Die Kunst in den Athos Klostern,* II Leipzig, 1924, p. 160, notează un manuscris din 1630, văzut de el la Karyes la sfârşitul secolului trecut.

*pictură bisericească bizantină,* Cernăuţi, 1936, pp. 43-313. O ipoteză nejustificată, dar care trebuie menţionată, este cea a lui Endre von Ivanka („Die rumănische Holzkirchen in Siebenbiirgen und das Malerbuch vom Berge Athos", în *Acta Historica,* IV — Societas Academica Daco-Romana, Miinchen, 1965, pp. 69-78), sprijinit de Gr. Nandriş (*Christian Humanism in the Neo-Byzantine Mural Painting of Eastern Europa,* Wiesbaden, 1970, p. 123), conform căreia sursele iconografice ale erminiilor se află în zona carpatică.

de tradition, d'innovation et de Renaissance dans la peinturc du Sud-Est Europeen aux XV$^{e}$-XIX$^{c}$ siecles", în *Revue des etudes sud-est europeennes,* XIV (1976), 1, pp. 67-77.

*meta ten Alosin (Schiţă a unei istorii a picturii religioase după căderea Constantinopolului),* Atena, 1957, pp. 1 -32; M. Chatzidakis, „Contribution â l'etudc de la pcinturc postbyzantine", extras din *L'IIellenisme Contemporain,* mai, 1953; V. Lazarev, *Istoria..., op. cit.,* pp. 9 şi urm., şi M. Chatzidakis, „Classicisme et tendances popu- laires au XIV$^{C}$ sieclc. Les recherches sur Pevolution du style", în *XIV$^{C}$ Congres International des Etudes Byzantines,* Bucureşti, 1971, Rapports, I, pp. 97-134.

în cultura neogreacă. Este vorba despre opera şi scrierile lui Panaiotis Doxara (1662-1729), reprezentant al curentului italienizant care domină deja insulele ioniene. In 1699 Panaiotis se află la Veneția, unde studiază pictura, probabil cu un descendent al lui Veronese. întors în 1709 în Grecia, el va fi promotorul unei picturi de inspirație occi-dentală. Traduce în greaca populară *Tratatul lui Leonardo da Vinci* (1720) şi scrie un tratat intitulat *Despre pictură (Peri Zographias),* în 1729. Această scriere este reacția occidentalizantă la fenomenul erminiilor: ca modele demne de urmat sunt indicați Tițian, Tintoretto, Veronese. S-a presupus chiar faptul că Panaiotis şi Dionisie şi-ar fi alcătuit operele în polemică directă (*cf.* S. Bettini, „II manuale", *op. cit.,* pp. 13-23).

[2] Distincția apare deja la Aristotel (*Politica,* VII, 2) şi este dezvoltată de către Galen (în *Peri technes).* La începutul Evului Mediu, Isidor din Sevilla va distinge în cadrul „artelor liberale" *trivium*-ul şi *quadrivium*-ul.

[1] Dante, *Divina Comedie, Purgatoriul,* XXIV, 52-54. In traducerea Etei Boeriu pasajul sună astfel: „Eu unu am zis, când dragostea-mi vorbeşte/ ascult la ca şi dup-a ei poruncă/ simțirca-mi prinde aripi şi zămisleşte."

[1] Theophilus Presbyter, *op. cit.,* Prefața la Cartea întâi.

[1] Pentru echivalența în cpocă a termenilor *moderno-gotico,* a se vedea E. Panofsky, *Renaştere şi renaşteri în arta occidentală,* trad. de Sorin Mărculescu, Meridiane, Bucureşti, 1974, pp. 54 şi urm., şi G.C. Argan, *Storia dell'arte italiana,* Sansoni, Florența, 1968, voi. II, pp. 4-5.

Sc poate detecta aici cu uşurință un ecou din *Tratatul* lui Leonardo da Vinci, care circula deja la acea oră: „Pictura cea mai vrednică dc laudă e aceea care seamănă cel mai mult lucrului ce-l înfățişează" (Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură,* trad. rom. de V.G. Paleolog, Meridiane, Bucureşti, 1971, p. 126).

[1] Dolce, *ed. cit.,* p. 269.

cvadripartită (Disegno, Colorito, Compositione, Inventione). Cf. şi C.E. Gilbert, op. cit., p. 105.

[3] *Cf.* V. Florescu, *op. cit.,* p. 55.

scrierile sale retorice (*cf.* A.D. Lecman, *Orationis Ratio. The Stylistic Theories and Practice of the Roman Orators, Historians and Philosophers,* Hakkert, Amsterdam, 1963, voi. I, pp. 112 şi urm.). Despre „naturalețe" şi „disimulare", a se vedea şi V. Florescu, *op. cit.,* pp. 55 şi urm.

0 problemă asemănătoare apare şi în *Dialogurile* lui Francisco de Hollanda *[ed. cit.,* pp. 104-107). A se vedea pentru aceasta, R.J. Clements, „Michelangelo on Effort and Rapidity in Art", în *Journal of Warburg and Courtauld Institutes,* XVIII (1954), pp. 301-310.

[2] Pentru raportul Dolce-Arctino, a se vedea „nota introductivă" la *Dialogul* lui Dolce, *ed. cit.,* pp. 248-253.
[1] Idem, *ed. cit.,* p. 168.
[3] *Ibidem,* 212 a, p. 90.